Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart

Alexander von Weilen

Schriften
der
Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
Band III

Hamlet

Auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart

von

Alexander von Weilen

Berlin
Druck und Verlag von Georg Reimer
1908.

HAMLET

AUF DER DEUTSCHEN BÜHNE BIS ZUR GEGENWART

VON

ALEXANDER VON WEILEN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1908.

FRAU DR. MARIE FREIFRAU VON EBNER-ESCHENBACH

DARGEBRACHT.

Vorwort.

Es ist eines der lockendsten Themen aus dem weiteren Gebiete der Shakespeare-Forschung, das diesmal die deutsche Shakespeare-Gesellschaft zur Bearbeitung gestellt hat. Es fordert den Anglisten wie den Germanisten, den Literarhistoriker wie den Theatergeschichtschreiber heraus, es zwingt ihn nicht nur in graue Vergangenheit hinabzutauchen, sondern ruft ihn in unmittelbare Gegenwart, sein Blick darf sich nicht nur in vergilbte Bücher und verwahrloste Manuskripte versenken, sondern muß sich fest auf die vom Rampenlichte bestrahlte Szene richten, und neben Texten sollen auch Menschen, Gestalten von einst und jetzt in seiner Darstellung lebendig werden. „Deutschland ist Hamlet" hat man gesagt. So muß auch die Geschichte der Hamlet-Bearbeitung ein wichtiges Kapitel deutschen Geisteslebens bilden, ein kleiner Ausschnitt aus der Entwicklung des deutschen Theaters wird fast zur Geschichte des deutschen Theaters selbst werden, wenn er die Schicksale jenes Dramas verfolgt, das auf deutschem Boden erst seine volle Bedeutung erschlossen hat.

Die großen, fast unüberwindlichen Schwierigkeiten aber, welche diese schöne Aufgabe bietet, werden dem Bearbeiter, je weiter er vorschreitet, immer klarer, und eine völlig befriedigende, endgiltige Lösung derselben dürfte wohl überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit sein. Sie liegen in der Beschaffung wie in der Verwertung, namentlich aber in der Qualität des Materials. Es ist eine oft erhobene Klage, um wie viel leichter wir aus der Vergangenheit als aus der Gegenwart Nachrichten erhalten. Das 18. Jahrhundert gibt uns in seinen wenigen, aber erschöpfenden und leicht zu übersehenden Quellen sicherere Kunde, als die unzähligen, weit verstreuten, aber nirgends konzentrierten Notizen aus neueren Zeiten. Aufführungsdaten, Kritiken, statistische Ausweise lassen sich für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fast nur durch lokale Forschung der mühseligsten Art erreichen. So wird ein Dresdener, Leipziger, Berliner Bearbeiter eine ganze Reihe von Nachträgen liefern können, ihn wird wieder ein Dessauer, Karlsruher, Wiener Geschichtschreiber ergänzen, eigentlich müßte eine wirklich abschließende Arbeit über das Thema sämtliche Berichte über Aufführungen, nicht nur der

Hauptstädte, kennen, aus verstecktesten Winkeln können wichtige Daten über Einrichtungen und Darsteller ans Licht gezogen werden, und, wenn dies alles vereint vorläge, könnte erst der wichtigste Teil der wissenschaftlichen Verwertung, die Kritik der Quellen, einsetzen, die ja Überlieferungen dieser Art gegenüber zu den mißlichsten und zweifelhaftesten Unternehmungen zählt.

Für die Texte der Bearbeitungen ist man zumeist auf Theaterhandschriften angewiesen. Es ist mir gelungen, dank der gütigen Unterstützung von seiten einer Reihe von Bühnenleitungen, einer ganzen Reihe teilweise unbekannter Manuskripte und seltener Drucke habhaft zu werden. Es ist mir eine angenehme Pflicht, für Zusendungen und freundliche Nachrichten meinen innigsten Dank auszusprechen: der General-Intendanz der Hoftheater und der Direktion des Burgtheaters in Wien, den General-Intendanzen der Kgl. Hoftheater in Berlin, Dresden, München und Stuttgart, der Großherzoglichen Hoftheater Karlsruhe, Kassel, Schwerin, Weimar, der Direktion der vereinigten Theater in Breslau, des deutschen Theaters und Lessing-Theaters in Berlin sowie der Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Der Zustand, in dem sich aber die Mehrzahl der Theaterhandschriften befindet, ist ein recht beklagenswerter: jede neue Einrichtung hat ihre Spuren in dem alten Manuskripte hinterlassen, der Grundtext wurde verklebt, verstrichen, immer wieder umschrieben und überschrieben, so daß man einem Wirrsal gegenübersteht, bei dem es not täte, bei jeder einzelnen Handschrift Forschungen über die verschiedenen Schreiberhände anzustellen, die denen in mittelalterlichen Folianten an Schwierigkeit und Unsicherheit nichts nachgäben. Und die Resultate stünden wahrlich nicht im Verhältnisse zu der aufgewendeten Mühe. Denn die Striche und Abänderungen dieser oder jener Theaterversion stehen oft unter völlig unkontrollierbaren Voraussetzungen: Besetzungsnöte veranlassen Eliminierungen ganzer Rollen, eine Ophelia, die den Schnupfen hat, ein heiserer Hamlet sind oft an unerklärlichen Strichen schuld, die sich zumeist durch Mangel an Datierungen nicht einmal chronologisch feststellen lassen. So entstehen zufällig, aus reinen Utilitätsgründen, Übereinstimmungen zwischen ganz verschiedenen, Abweichungen in anscheinend zusammengehörigen Gruppen, ohne Möglichkeit einer sicheren Erklärung. Schon deshalb durfte die Darstellung nicht jedes Detail herausheben, abgesehen davon, daß das Buch eine Ausdehnung gewonnen hätte, die dem Gegenstande selbst, der nur eine übersichtliche Betrachtung verträgt, nur schädlich geworden wäre.

Noch schlimmer steht es mit dem zweiten Teile der Aufgabe, die Behandlung der schauspielerischen Darstellung. Gerade diese Seite der Frage ist bei dem gestellten Thema besonders wichtig. Aber welcher Theatergeschichtschreiber ist sich nicht klar über die Fragwürdigkeit seiner Ausführungen, wo es gilt, Bilder von Bühnenkünstlern nach unsicheren Nachrichten zu entwerfen? Oft liegt nicht Unverständnis oder böser Wille der Gewährsmänner zugrunde, wo Beobachtungen sich direkt widersprechen. der eine hat den Künstler zu dieser, der andere zu jener Zeit gesehen, und, was er geschaut, treulich wiedergegeben. Zumal bei einer Rolle, wie dem „Hamlet", treten solche Diskrepanzen, mehr als bei jeder anderen, zutage. Nicht nur, daß gerade der Hamlet eine Stimmung erfordert, die der nervöse, von äußeren Einflüssen abhängige Interpret nicht immer in gleicher Weise findet, sondern jeder, selbst der bedeutendste Darsteller ist erst zum Hamlet geworden, der Knabe las ihn anders als der Mann, er entwickelte sich selbst an dieser seiner Aufgabe. Es liegt im Wesen des deutschen Schauspielers, im Gegensatze zum romanischen, daß er umschaffen kann, namentlich in den Details, die beim Hamlet eine so wichtige Rolle spielen.

Weise ich schließlich noch auf die Schwierigkeit hin, den zusammengetragenen Stoff organisch zu gliedern, so glaube ich alles gesagt zu haben, was Mängeln und Mißgriffen der Arbeit zur Entschuldigung dienen kann. Eine derartige erste umfassende Behandlung eines unendlich reichen Vorwurfs wird immer nur die Grundlinien zu ziehen imstande sein. Zum Ausbauen sind viele Kräfte berufen mitzuwirken, und ich kann nur hoffen, daß sie sich zahlreich einfinden werden.

Für freundliche Unterstützung bin ich den Herren Prof. Dr. J. Bolte in Berlin, Privatdozenten Dr. Rudolf Brotanek, Hofrat Prof. Dr. Jacob Minor und Burgtheater-Sekretär Dr. R. Rosenbaum in Wien, Prof. Dr. G. Witkowski in Leipzig und Dr. E. Kilian in München verpflichtet.

An dieser Stelle sei mir auch gestattet, den Preisrichtern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft für die Auszeichnung, die sie meiner Arbeit durch Zuerkennung des Preises erwiesen, den verbindlichsten Dank zum Ausdruck zu bringen.

Daß ich während der Korrekturen jeder Bibliothek fern war, mag manche Ungleichheiten und Versehen des Druckes entschuldigen.

Wien, im September 1908.

Prof. Dr. Alexander von Weilen.

Inhalt.

I. Kapitel.

Die englischen Komödianten.
Shakespeares Eindringen auf die deutsche Bühne.

Unter jenen Werken, welche die englischen Komödianten auf ihren Wanderfahrten verstümmelt und mißhandelt durch Deutschland trugen, befand sich auch Shakespeares „Hamlet“. Zwar sind uns Nachrichten, welche von einer Aufführung dieses Dramas melden, erst aus ziemlich später Zeit erhalten: die älteste weist ein Bericht des Pastors Johann Rist aus Hamburg in das Jahr 1625 [1]), der eine am 24. Juni 1626 in Dresden folgte. Die heute verlorene Handschrift, welche 1781 zum ersten Male vollständig veröffentlicht wurde, ist 1710 datiert, geht aber jedenfalls auf eine ältere Vorlage, aus der Zeit zwischen 1660 und 1680, zurück, die wieder schon Umformungen gegen den ursprünglichen Text erfahren hat. Die heftigen Kontroversen, welche sich an das Verhältnis des deutschen Textes zu dem Shakespeares knüpfen und eigentlich noch nicht ausgefochten sind, haben hier, wo es sich nur um die Bühnengeschichte des Dramas handelt, keine Bedeutung, ja auch das Werk selbst kann als eine ganz vereinzelte Erscheinung, kurz behandelt werden [2]).

Eine Reihe neuer Namen begegnet im Personenverzeichnisse. Claudius und Gertrud heißen Erico und Sigrie, Polonius — Corambus, Laertes — Leonhardus. Ein Hofnarr Phantasmo und ein Bauer Jens sind eingefügt. Der Prolog, in dem die Nacht die Furien zum Beistand aufruft, „den Samen der Uneinigkeit“ und Eifersucht bei dem Beilager, das jetzt der königliche Mörder seines Bruders mit dessen Weibe halten will, auszustreuen, zeigt schon in seiner Textierung klar, daß er ursprünglich nicht

[1]) s. B. Litzmann in Deutsche Rundschau Bd. 70 S. 424 ff. B. Hönig [im Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 24 S. 377] will aus einer allgemeinen Wendung in einer Supplik Greens von 1616 eine frühere Aufführung erschließen.

[2]) Der Text am besten bei W. Creizenach: Schauspiele der englischen Komödianten in Kürschners Nationalliteratur Bd. 23 S. 127 ff. Zur Literatur vgl. die neuerdings von Creizenach in Modern Philology Bd. 2 S. 261 ff. gegebenen Nachweise.

zu diesem Drama gehörte. Im 1. Akte werden zwei Schildwachen vom Geiste erschreckt, der der einen „eine Ohrfeige" gibt, „daß sie die Musquete fallen läßt", sie berichten Horatio, der auch des Gespenstes ansichtig wird, zu ihnen gesellt sich Hamlet, der Geist winkt ihm „bis aufs halbe Theater und tut etlichemal das Maul auf", ehe er redet. Die Rufe des Geistes unter der Szene halten Hamlet ab, sich gegen Francisco auszusprechen, „es scheinet, daß der Geist meines Herrn Vaters nicht damit zufrieden, daß ich's offenbaren soll". Nur dem Horatio erzählt er, was vorgegangen. Dann folgt die Thronszene, ohne jede politische Aktion, Leonhardus ist, wie Corambus meldet, bereits verreist. Der 2. Akt umfaßt II, 1 bis III, 3. Die Gesandtschaft wird wieder nicht erwähnt, ebensowenig der Brief Hamlets an Ophelia; nachdem Corambus gemeldet, der Prinz habe den Verstand verloren, klagt Ophelia vor den Majestäten, „Prinz Hamlet plagt mich, ich kann keinen Frieden für ihn haben"; Corambus meint, die Liebe habe ihn toll gemacht und läßt den König belauschen, wie er es aufnehmen werde, wenn Ophelia ihm das Kleinod, das er ihr geschenkt, „zeigen" werde; wie Hamlet erscheint, bittet sie ihn, das Kleinod „zurückzunehmen", er erwidert mit seiner Hohnrede, der König bezweifelt die „rechte Tollheit". Corambus kündigt Horatio und Hamlet die Komödianten an, sie erscheinen unter Führung des Prinzipals Carl, die Belehrung für die Schauspieler wird gleich hier eingeschoben, Hamlet fragt, ob sie die Geschichte von König Pyrrhus, der seinen Bruder ermordet, agieren könnten, und trägt Horatio genaue Beobachtung des Königs auf. Gleich darauf erscheint der Hof zur Komödie, die bloß aus der Pantomime besteht. Wenn es hier in der Anweisung und in Hamlets Erläuterung übereinstimmend heißt: „Er (König) will sich schlafen legen; die Königin bittet, er soll es nicht tun, er legt sich doch nieder", so ist damit vielleicht angedeutet, daß sie um die Absicht des Mordes weiß, aber in einer reumütigen Anwandlung ihn verhindern will. Das Lob der Schauspieler und Hamlets Betonung seines festen Entschlusses, den König zu töten, beschließen den Akt. Der 3. umfaßt die zweite Hälfte des Shakespeareschen 3. Aktes und einige Teile des 4. Das Gebet des Königs spielt sich auf der Hinterbühne ab, auf der Vorderbühne ist das Gemach der Mutter, bei der Corambus erscheint und sich bei Anmeldung Hamlets durch Horatio verbirgt. Durch sein Husten zieht er die Aufmerksamkeit Hamlets auf sich und findet den Tod. Der Geist, der unter Blitz erscheint, spricht kein Wort, Hamlet verläßt die Mutter mit dem Ausdruck der Verachtung: „Pfui, schämt Euch, ich mag kein Wort mehr mit Euch reden." Zwischenszenen des

Jens und Phantasmo, die offenbar sehr verstümmelt sind, leiten das Auftreten der wahnsinnigen Ophelia ein, das jedenfalls dem Phantasmo Raum für zahlreichere Witze verstattete, als der Text aufweist. Es folgt Hamlets Entsendung nach England, zwei Diener, die Reste von Rosenkranz und Güldenstern, erhalten als Begleiter die geheimen Aufträge vom König, den Schluß macht eine zweite Wahnsinnsszene Ophelias mit Phantasmo. Im 4. Akte soll Hamlet auf einer Insel von zwei „Banditen", die aber identisch sind mit den Dienern, ihrem Auftrage gemäß getötet werden, er stellt sich zwischen sie und kommandiert Feuer, wirft sich nieder, und die beiden erschießen sich gegenseitig, er beschließt, „die Post zu nehmen" und nach Hause zurückzukehren. Zum König kommt Leonhardus, Phantasmo meldet Hamlets Rückkehr, der Jüngling wird zum Gefechte beredet, auch der giftige Trank wird vorbereitet. Die wahnsinnige Ophelia erscheint mit Blumen. Zu Anfang des 5. Aktes erzählt Hamlet dem Horatio seine Rettung, Phantasmo bringt die Einladung zum Gefechte, Hamlet narrt ihn wie im Originale den Osrick. Seine Angstgefühle steigern sich bis zu einer Ohnmacht. Nachdem er vor den König getreten, kommt die Königin mit der Nachricht von Ophelias Tode, die sich von einem Berge heruntergestürzt hat. Die Gefechtsszene verläuft im wesentlichen wie bei Shakespeare, der König läßt rasch den Wein holen, in der Hoffnung, daß beide trinken werden, ehe der Betrug entdeckt worden. Die Königin nimmt von dem Weine, Hamlet durchsticht den König und Phantasmo, der den Becher gebracht. Vor seinem Tode bittet Hamlet, die Krone an „Fortempras" zu bringen, Horatio hält die Schlußrede.

In vielen Szenen erscheint dieser „Hamlet" nur wie das Gerippe eines Dramas, das gewiß durch Einschübe, die auch Rist erwähnt, etwas Fleisch angesetzt erhielt. Ausgeführt ist das Gespräch mit den Schauspielern, zum großen Teile selbständig und in seinen tatsächlichen Angaben ganz der Situation der Wandertruppen des 17. Jahrhunderts angepaßt, wie man ja auch den Prinzipal Carl mit einer historischen Persönlichkeit, dem Bandenführer Carl Andreas Paul, identifiziert hat [1]). Sonst findet nur Burleskes, wie die Szene des Soldaten mit dem Geiste oder der Mordversuch an Hamlet, der ganz Puppenspielcharakter zeigt, oder Anekdotisches genauere Textierung; während die Monologe Hamlets durchwegs fortfallen, erzählt er der Ophelia eine Geschichte von der Überraschung, die ein Kavalier in „Anion" bei seiner Braut erlebt, die

[1]) B. Litzmann in Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte Bd. 2 S. 6 ff.

auf spanische Tradition zurückzuweisen scheint, für die Wirkung von Komödien auf die Menschen führt er eine Begebenheit in Straßburg an. Dieser Hamlet hat überhaupt mit dem Shakespeares wenig mehr als den Namen und die Situation gemeinsam. Für ihn gibt es keinerlei innerlichen Konflikt. Auf den Aufruf des Geistes erklärt er einfach seine Bereitwilligkeit, die Rache auszuführen, und vor Horatio entwickelt er seinen Plan: „von dieser Stunde an will ich anfangen eine simulirte Tollheit und in derselben Simulation will ich meine Rolle so artig spielen, bis ich Gelegenheit finde, meines Herrn Vaters Tod zu rächen". So spielt er nun den Narren gegen Ophelia, die er ins Kloster schickt, „aber nicht nach einem Kloster, wo zwei Paar Pantoffeln vor dem Bette stehen", immer wieder macht er auf die „angenommene Tollheit" aufmerksam, er betont das Hindernis des Vollzuges der Rache: „Ihr wißt, mein Vater ist allezeit mit vielen Trabanten umgeben". Während er Horatios Zweifel an dem Geiste entschieden ablehnt: „O nein, seine Worte waren allzu wohl ausgesprochen, ich kann ihm wohl Glauben geben", dient ihm das Schauspiel einmal zur Entlarvung des Königs „wo er sich entfärbt oder alteriert, so hat er gewiß die Tat verrichtet", weiter aber fügt er noch den frommen Wunsch hinzu: „ach wo mein Vater und Vetter auch in sich gehen möchte, wo er diese Sache begangen hat". Er erhält den Beweis: „Nun darf ich die Rache kühnlich fortsetzen", er wird trachten, den König allein zu finden, um ihn zu töten.

„Ich soll, ich muß, ich will mich an dem Mörder rächen,
Kann ich mit List nichts thun, will ich mit Macht durchbrechen."

Der Augenblick scheint gegeben, er findet den König betend, zweimal zückt er das Schwert, um es wieder zurückzuziehen. Die Scheinargumente für die Verschiebung der Rache sind hier jedenfalls als stichhaltig gedacht. Die Szene mit der Mutter beschränkt sich auf einige Sätze, sie war für diesen Hamlet nicht wesentlich. Ruhig ergibt er sich in seine Versendung, ja er sagt: „was meynen aber Ihro Majestät, wie nun mit mir am besten zu procediren sey", er hält die Rolle des Wahnsinnigen noch beim Abgange fest. Mit rührenden Tönen erfleht er von den Mördern sein Leben, er kehrt nach Dänemark zurück. Wieder erklärt er sein Zögern: „Ich bin nun wieder anhero gelanget, kann aber noch zu keiner Revange kommen, weil der Brudermörder allezeit mit viel Volk umgeben". Er begrüßt den König: „Alles Glück und Heil warte auf Ihro Majestät", der Tod Leonhardus' ist Zufall, wie die Fechtanweisung deutlich zeigt: Leonhardus „ergreift den vergifteten Degen und stößt dem Prinzen die Quarte in den Arm. Hamlet pariret auf Leonhardus, daß sie beyde die

Gewehre fallen lassen. Sie laufen ein jeder nach dem Rappier. Hamlet bekommt den vergifteten Degen und sticht Leonhardus todt." So fragt auch Hamlet ganz verwundert: „Was zum Teufel ist dieses! Leonhardus, hab ich Euch mit dem Rappier erstochen? Wie geht dieses zu?" Erst nachdem der König von der Vergiftung des Bechers gesprochen, stößt Hamlet ihn nieder. Ein junger Held fällt als Opfer seiner ihm auferlegten Mission, die er ununterbrochen im Auge gehabt — das ist der „Hamlet" der englischen Komödianten.

Neben ihm erscheinen die anderen Figuren wenig individualisiert. Der König ist Theaterbösewicht, Ophelia ist bis auf die rohen Wahnsinnsszenen vollständig in den Hintergrund gedrängt, die Königin ist durch einen kurzen Monolog in ihrem Gemache nach Abgang Hamlets ausdrücklich von aller Mitschuld entlastet, aber sie bedauert zugleich die zweite Ehe eingegangen zu sein. Corambus ist ganz Possenreißer mit einigen echt englischen Quibbles, und Phantasmo bringt unverfälschte Hanswurstspäße, wenn er in der letzten Szene „Rappiere" in „warme Biere" verdreht. Das Streben nach schauspielerischer Deutlichkeit zeigt sich darin, daß z. B. die Osrick-Scherze des letzten Aktes sinnfällig vorgeführt werden: wie Hamlet sagt, es sei kalt, zittert Phantasmo mit dem Munde, wie er von Hitze hört, wischt er sich den Schweiß ab; aus demselben Motive werden auch Hamlets Angstgefühle bis zu einer Ohnmacht gesteigert. Unsinnig ist es, wenn der Geist unter der Erde das „Wir schwören" wiederholt, wie ein „Echo", das ja in den Bandenstücken oft eine große Rolle spielte.

In einigen Fällen bietet der deutsche Text Aufklärung über die englische Bühnentradition. Jedenfalls sind in der Klosetszene große Bilder angenommen, die an den Wänden hängen, da Hamlet sagt: „Aber sehet, dort in jener Gallerie hängt das Conterfait Eures ersten Ehgemahls und da hängt das Conterfait des itzigen". Ob sie aber sichtbar waren, ist die Frage, der Wortlaut scheint eher dafür zu sprechen, daß wenigstens das Bild des alten Hamlet nicht vorgeführt worden [1]). Die folgende Stelle, wo Hamlet fragt: „Sind auch alle Thüren vest verschlossen?" und die Königin erwidert: „Warum fraget Ihr das?" geben die Erklärung für den in Shakespeares Texte nicht ausdrücklich motivierten Angstruf der Königin: „Du willst mich doch nicht morden?"; ganz in demselben Sinne hat Tieck eine Bühnenanweisung eingesetzt, die dem Hamlet vorschreibt, die Türen zu schließen.

[1]) vgl. R. Loening, Die Hamlet-Tragödie Shakespeares 1893. S. 291.

Diese Haupt- und Staatsaktion scheint keine bedeutende Rolle, weder im Repertoire der Engländer, noch in dem der deutschen Wandertruppe gespielt zu haben. Es müßte doch eine oder die andere Erwähnung von ihr melden. Der Hamlet-Stoff fand vereinzelt Bearbeitung auf der Bühne der Jesuiten, treu nach Saxo Grammaticus.

Wie zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Name Shakespeare zuerst obenhin genannt, dann bei Bodmer als einer der Vertreter des „Wunderbaren in der Poesie" angeführt, von Gottsched bekriegt wird, bis der Sturm und Drang ihn auf den Schild erhob, kann hier unmöglich dargestellt werden [1]). Gehen doch alle Pro und Contra fast ausschließlich von literarischen Gesichtspunkten, nicht von der Frage, ob und wie diese Schauspiele auf der deutschen Bühne einzuführen seien, aus. Selbst Lessing hat es bei bedeutsamen Winken bewenden lassen. In den „Beiträgen" hatte er wohl den wichtigen Satz ausgesprochen: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der Dramaturgie seinem eigenen Naturell folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen". Es war Voltaire, der ihn wie seinen Freund Mendelssohn weiterführte. Aus Shakespeare schöpft er seine Forderung einer nationalen Bühne, die sich von volkstümlichen Grundlagen aus dem englischen Drama naturgemäß nähern müsse. Und der 17. Literaturbrief beschäftigt sich eingehend mit dem Theater, dem er auch die Meisterwerke Shakespeares „mit einigen bescheidenen Veränderungen" für die Szene zuspricht. Damit ist nicht nur der Dichter erobert, — es ist auch das Recht, ja die Pflicht, ihn für die Bühne zu bearbeiten, festgestellt worden. „Nach dem Oedipus des Sophokles muß kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet." Nun, wo er diese „Trilogie der Leidenschaft" angerufen, ließe die „Hamburgische Dramaturgie", die ja ganz dem Studium der deutschen Bühne sich widmete, wohl bedeutsame Ausführungen über Shakespeare und seine Stellung auf der deutschen Bühne erwarten. Was aber geschieht? Er redet gelegentlich von den Schauspielerregeln, zeigt sehr schön den Gegensatz des Geistes bei Voltaire und Shakespeare, weist Weiße mit seinen Entlehnungen zurück, feiert „Romeo und Julia" als die wahre Tragödie der Liebe wie den „Othello" als die Tragödie der Eifersucht, rühmt beiläufig seine Technik, seine Lustspielcharaktere, Äußerungen, die immer wieder sein tiefes Verständnis zeigen, mit dem er auch gelegent-

[1]) s. besonders Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik [Untersuchungen zur neuern Sprach- und Literaturgeschichte herausg. v. O. Walzel, Bd. 12] 1907.

lich Shakespeares sogenannte „Fehler“ als notwendige Mittel, den Hauptzweck seines Dramas, die Wirkung auf den Zuseher, zu erreichen begründet — aber für das deutsche Theater hat er ihn nicht wieder reklamiert, vielleicht weil er im Sinne Ekhofs in dem aufsteigenden Shakespeare-Enthusiasmus eine Gefahr für das noch so unvollkommene Theaterwesen sah, die er durch leidenschaftliche Empfehlung nicht vermehren wollte [1]). Die deutlichen Anzeichen des Sturmes hatten ihm ja schon aus Gerstenbergs „Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur“ (1766) entgegengeklungen [2]). Doch auch diese Kundgebungen, denen Herders hinreißende Rhapsodie in „Von deutscher Art und Kunst“ folgte [3]), haben den Theaterdichter neben dem poetischen Genius, diesem „Abbild der Natur“, der die ganze Welt umfaßt, zurückgeschoben, obwohl Gerstenberg, namentlich in der Vorrede zu seiner Übersetzung der „Braut“, die Möglichkeit der Bearbeitung ins Auge gefaßt hatte. Wenn Herder das Lob Lears und Hamlets, die „ohne alle Anlage den Zweck des Trauerspiels erreichen“ singt, wenn er den Hamlet einen „rührenden goodfellow“ nennt, ihn noch in der „Adrastea“ als Shakespeares Orestes bezeichnet und, sein früheres Wort zurücknehmend, ihn „mehr zum spekulierenden als zum raschtätigen Teil der Menschheit“ rechnet, zeigt er immer wieder sein Verständnis für das Buch, nicht für das Theaterstück Shakespeares, das ihm „uns Deutschen wirklich zu viel zu geben“ scheint, „um nicht betäubt zu werden“. Und so sieht auch der Sturm und Drang, dessen ungeheure Bedeutung für die ästhetische Erkenntnis Shakespeares ebensowenig wie die Herders oder Gerstenbergs geleugnet werden soll, in seinen Gebilden Wunder von Größe, die über die Szene hinausschreiten, sie mit ihrem gewaltigen Tritte zermalmen. Das Gefühl der jungen Genies hat den gewaltigen Briten voll erfaßt, und namentlich der „Hamlet“ ist ihnen der Inbegriff des modernen Menschen, in dem sie Rousseaus Sentimentalität wie Sternes Ironie wiederfanden, geworden.

Eine Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne, der neben manchen anderen Schriftstellern auch ein Theatermann wie

[1]) vgl. G. Witkowski im Euphorion Bd. 2 S. 517 ff. E. Schmidt-Lessing² Bd. 1 S. 597. F. W. Meisner in Publications of the modern language association of America Bd. 19 S. 234 ff. G. Kellner: Jahrbücher für das klassische Altertum 1907 Bd. 19 S. 267 ff.; vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 41 S. 292; Bd. 44 S. 306.

[2]) s. A. v. Weilens Ausgabe in Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts Bd. 29 u. 30.

[3]) s. B. Suphans Ausgabe der Werke Bd. 5 und H. Lambels Einzelausgabe in Deutsche Literaturdenkmale usw. Bd. 40 u. 41.

J. F. Löwen 1754 [1]) energisch entgegenarbeitete, war erst möglich, wenn eine Übersetzung als Grundlage vorlag. Diese hat Ch. M. Wieland 1762—1766 geliefert, eine trotz Gerstenbergs begründeter Ausstellungen ausgezeichnete Leistung für ihre Zeit.

Der „Hamlet" eröffnet den 8. Band 1766, durchaus in Prosa gehalten, auch das Schauspiel, das „in Reimen von unübersetzlicher Schlechtigkeit abgefaßt ist". Eine stärkere Kürzung trifft das Gespräch Hamlets mit den Totengräbern, das die Betrachtungen über die Schädel des „reichen Landsassen" eingebüßt hat, da „man es unmöglich gefunden, diese Stelle, deren größter Nachdruck in etlichen Wortspielen besteht, zu übersetzen; und man würde diese ganze Szene ebensogern ausgelassen haben, wenn man dem Leser nicht eine Idee von der berüchtigten Totengräber-Szene hätte geben wollen". Ebenso fehlen im folgenden „etliche elende Reden, wovon das Sinnreiche in dem Wortspiele mit „lie" liegt", das Gespräch Hamlet V, 2 wird in verkürzter Erzählung wiedergegeben. „Da diese Szene nur zur Benachrichtigung der Zuhörer dient, so wären zwey Worte hinlänglich gewesen, ihnen zu sagen, was sie ohnehin leicht erraten könnten". Ebenso ist auch der Auftritt Osricks, der „des Königs Hofnarr" heißt, nur kurz erzählt. „Diese Szene ist mit der unübersetzlichen Art von Witz, Wortspielerey und Fopperey angefüllt, worin unser Autor seine damaligen Rivalen eben so weit an Genie und an wahren Schönheiten hinter sich ließ." Erst mit Horatios „Ich besorge ihr verliehret die Wette, Gnädiger Herr" geht der Text weiter. Die letzte Rede des Fortinbras ist durch „Fortinbras gibt Befehl, daß Hamlets Leiche unter kriegerischer Musik, von vier Hauptmannen auf das Gerüste getragen werde" ersetzt. Aus Prüderie werden die „Zoten" Hamlets gegen Ophelia nach dem Auftreten des Prologs im Schauspiel unterdrückt, Polonius spricht vor Reinhold nicht von „Huren", sondern von „den Weibsbildern nachlaufen", ebenso fehlen die „lustsiechen Leichen", von denen der Totengräber plaudert. Sonst aber ist der ganze Wortlaut völlig bewahrt. Wenn aber die ersten Bearbeiter nach einem neuen Ausgange suchten, wie sich bald zeigen wird, so sind nicht künstlerische Gründe allein maßgebend, der Wielandsche Text lieferte ihnen gerade im letzten Teile eine Verstümmelung, die sie durch eigene Zutat ersetzen mußten.

Seine Auffassung des „Hamlet" hat Wieland in einer Anmerkung zu dem Gespräche Hamlet-Horatio niedergelegt: „Man kann hieraus

[1]) s. O. D. Potkoff, J. F. Löwen. 1904. S. 49.

schließen, daß Hamlet Absichten gegen den König gehabt habe; es war aber doch nichts Bestimmtes, kein Entwurf, wobei er sich seiner eigenen Sicherheit und eines glücklichen Ausgangs hätte versichert halten können — — — Hamlet soll und will seinen Vater rächen. Dieser Wille beherrscht ihn vom ersten Actus des Stückes bis zum Ende, ohne daß er jemals selbst weiß oder nur daran denkt, wie er dabey zu Werke gehen wolle. Allein wir haben längst gesehen, daß die Anlegung der Fabel, die Verwicklung, die Entwicklung derselben gerade die Stücke sind, worinn unser Poet schwerlich jemanden unter sich hat". So gibt Wieland nicht nur das Drama als Kunstwerk preis, er weiß auch mit der Figur des Helden nichts Rechtes anzufangen, wenn er von seinem festen, aber unbewußten Willen, die Tat zu vollziehen, spricht, er erklärt schließlich den Humor des Hamlet — „denn das, was ihn in dem ganzen Lauf des Stücks beherrscht, ist viel weniger Leidenschaft als Laune" — „diese kalte, raisonnierende, oder richtiger zu reden, phantasierende Melancholie" für spezifisch englisch.

An die Stelle Weißescher Umarbeitungen, über die der Hamburger Dramaturg den Stab gebrochen, treten nun Bearbeitungen für die deutsche Bühne. Ch. H. Schmids „Othello" 1769 verdankt seine Entstehung einem Streite über die Frage, „ob es nicht möglich wäre, dem Volke den Shakespeare, von dem es jetzt so viel hört, auch auf der Bühne zu zeigen. Die meisten behaupteten, es sey auf keine andere Art möglich, als wenn man seine Stücke so sehr, wie Weiße den „Romeo", modernisierte. Ich räumte es ein; allein ich machte mich dennoch anheischig, unter Shakespeares Stücken eins zu finden, das mit wenigen Änderungen auf unsere Bühne gebracht werden könnte". Stärker ließ sich wohl kaum in den Organismus von Shakespeares Drama eingreifen als hier, wo aus dem Mohren „ein Venetianer von geringer Herkunft" wurde. Der Bearbeiter versucht aber auch szenische Zusammenziehungen, Verringerung der Personenzahl [1]) — kurz, er arbeitet für die Bühne, welche die Einrichtung des französischen Theaters, die ganz den Einheiten angepaßt war, übernommen hatte. Nun kam Shakespeare mit seiner völlig freien Szenenführung und stellte Forderungen, welche diese Szene nicht erfüllen konnte. Zugleich trat der ans Familienstück gewöhnte Geschmack der Zuseher als Diktator auf. So erscheint es notwendig, Shakespeare umzugestalten, und zwar gründlich, selbst ein Herder schließt aus den ihm unumgänglich

[1]) s. R. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. 1870. S. 218 f.

scheinenden Änderungen, „daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte“.

Unter solchen Umständen zog der erste deutsche Hamlet auf die Bühne; kein Koloß des Sturm und Drangs, kein Repräsentant der elegischen Stimmung seines Zeitalters, sondern ein einfaches Produkt einer unvollkommenen, vom Publikum abhängigen, höherer Ziele baren Theaterpraxis.

II. Kapitel.

Die Bearbeitung Heufelds.

Wie mag es kommen, daß gerade Wien, diese verrufene „Metropole des schlechten Geschmacks“, wo gerade noch Kurz mit seinen elenden Bernardoniaden einen letzten Kampf gegen das regelmäßige Theater gestritten, den unvergänglichen Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, zuerst den „Hamlet“ in einer Shakespeare wenigstens angenäherten Form auf die Szene gestellt zu haben? Wohl nirgends waren die Gegner des Geniewesens lauter als in der Stadt, die Sonnenfels' kritisches Urteil durch lange Zeit beherrschte und wo noch Gebler 1777 das Verbot der Klingerschen „Zwillinge“, wie aller „gräßlichen, undeutschen und unsinnvollen Shakespeareschen Nachäffungen“ durch Kaiser Joseph mit Freude begrüßt hatte [1]).

Glücklicherweise stand diesem nörgelnden Areopag von theoretisierenden Kunstrichtern gerade hier eine so lebendige Bühne gegenüber, wie kaum an einem anderen deutschen Orte. Sie kümmerte sich nicht um drakonische Gesetze, sondern lugte allenthalben nach Stoffen aus, die auf das große Publikum stark und nachhaltig wirken konnten. Da bot Shakespeare eine Fundgrube, wie sie nicht reicher gedacht werden konnte. Daß auch der Liebling Wiens, der große Noverre, bei einem seiner tragischen Ballete auf den Briten hingewiesen, mag ebenfalls nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Seine Vorrede zum „gerächten Agamemnon“ 1772 nennt „Shakespeare, dieses glänzende Genie der englischen Bühne, der jene die Einbildungskraft beschränkende Regeln von der Einheit der Zeit und des Ortes immer hinter sich ließ“ [2]).

Schon 1771 hatte der Sekretär J. B. Pelzel die „lustigen Weiber von Windsor“ als „Die lustigen Abentheuer an der Wien“ zu einem Lokalstück verarbeitet, das man trotz seiner deutschen Namen noch „zu englisch“ fand, 1773 zog Ch. H. Moll aus dem „Sommernachtstraum“

---

[1]) s. R. M. Werner, Aus dem Josefinischen Wien. 1888. S. 86.

[2]) s. O. Teuber, Burgtheater Bd. 1, S. 118.

die Rüpelkomödie unter dem Titel „Die ländlichen Hochzeitsfeste", und zur selben Zeit brachte Stephanie d. J. seinen „Macbeth", dessen Vorrede sich ironisch gegen Shakespeare stellt und die Überlegenheit seines Werkes in Sprache und Bau hervorhebt [1]).

An diesen rohen, ganz willkürlichen Verballhornungen muß man den „Hamlet", den Franz Heufeld brachte, der durch längere Zeit als Leiter des deutschen Theaters fungierte, messen, um dieser Leistung, die der Verfasser selbst gewiß nicht höher als seine übrigen Theaterbearbeitungen anschlug, gerecht zu werden.

Der Titel der ersten Ausgabe lautet: „Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach dem Shakespeare. Aufgeführt auf dem kais. kön. privil. Theater. Wien 1772".

Schon das Personenverzeichnis bereitet uns auf erhebliche Eingriffe vor. Es fehlen nur: Fortinbras, Laertes, Voltimand und Cornelius, Rosenkranz, Osrick, Reinaldo, die Totengräber. Während der König überhaupt keinen Namen führt, ist Polonius zu Oldenholm, der Zensur wegen nicht als „Ober-Kämmerer", sondern nur als „Vertrauter des Königs" bezeichnet, Horatio zu Gustav, Marcellus zu Bernfield, Bernardo zu Ellrich, Francisco zu Frenzow geworden. Der 1. Akt bringt die Szenen auf der Terrasse und im Königssaale, der 2. umfaßt die Szenen mit dem Geiste. Der 3. beginnt mit dem Gespräche von Oldenholm und Ophelia aus II, 1 in Oldenholms Hause, dann folgen die Szenen II, 2 bis zum Schlusse des Aktes. Der 4. Akt entspricht dem 3. Akte bei Shakespeare, er endet nach der Flucht des Königs, Hamlet sagt zu Gustav: „Komm, man wird bald eine Komödie spielen, die ihm noch weniger gefallen wird." Der 5. Akt hebt ganz an dem nämlichen Punkte wieder an, indem Hamlet mit Gustav auftritt und spricht: „Wenn die Komödie dem König nicht gefällt, nun, so gefällt sie ihm eben nicht, und er muß wissen warum." Es folgt das Gespräch mit Güldenstern und Oldenholm, der kurze Monolog Hamlets, das Gespräch Güldensterns und des Königs (II, 3), des Königs und Oldenholms, das Gebet des Königs und Hamlets Rede, dann die Szenen im Kabinett der Königin. Mit Hamlets Abgange treten nun die eingreifenden, durch den Mangel aller Voraussetzungen bedingten Änderungen ein.

„Die Königin (allein): „O Himmel, wo bin ich? — O weh mir! O Erde öffne deinen Schlund, auf daß meine Schande sich auf ewig in dir vergrabe. Gott! was wird aus mir werden!" (Sie wirft sich in größter Verwirrung auf einen Stuhl, steht aber auf, sobald der König kommt.)"

[1]) s. O. Teuber a. a. O. S. 193. Genée a. a. O. S. 221 ff. B. Bucher im Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich Bd. 1 (1868) S. 282 ff.

Dieser befragt sie, ähnlich wie im Originale, gleich tritt Güldenstern ein, der König wendet sich an die Königin: „Meine Gemahlin, eure Augen verdunkeln sich, ihr habt einiger Augenblicke balsamischen Schlafes nöthig“.

Die Königin: „Schlafen, schlafen, kann ich es noch einmal in diesem Leben? Doch ihr wollt allein seyn, ich gehe“. (ab)

Hier macht sich wohl der Einfluß des Macbeth geltend. Der König beauftragt Güldenstern ganz kurz, Hamlet an Bord zu locken und ihn noch in dieser Nacht nach England zu bringen. Dem Höfling gibt er, wie im Originale dem Laertes, Aufklärung, warum er Hamlet nicht zur Rechenschaft ziehe.

„Doch“ bricht er plötzlich ab, „bey Gott, er reiset entweder den Augenblick fort, oder Gift, Dolch, alle Erfindungen des Todes sollen uns Beystand leisten, ihn über die Gränze dieses Lebens hinüberzuwerfen. Er kommt mit dem Verräther Gustaven. Noch etwas, Güldenstern, folgt mir nach.“ Hamlet hält zu Gustav den verkürzten Monolog nach der Fortinbras-Szene (IV, 4), mit den Worten schließend: „Ha, da kommen sie! Ich soll reisen, um ermordet zu werden! O Gustav!“ Der ganze Hof erscheint, der König begrüßt ihn vor seiner Abreise und trinkt ihm zu, die Königin greift zu dem Becher, der für ihn bestimmt war und den er mit einem hier ganz sinnlosen „Setzt hin indessen“ zurückgewiesen, sie sinkt mit dem Rufe „O weh, der Trank“ zusammen. Hamlet durchstößt den König, die Hofleute wenden ihre Schwerter gegen ihn, die Königin gebietet Einhalt: „Höret, höret eure sterbende Königin! Im Tode ist Wahrheit. Er war ein Mörder, euer König; er vergiftete meinen Gemahl. Und diese eure Königin — o daß meine eigene Zunge mein Ankläger werden muß — willigte in den Mord. (Es donnert, sie fällt in einen Sessel; die Umstehenden beben erstaunt zurück.)“

Sie bittet Hamlet noch um eine Umarmung, die er ihr versagt: „Versöhnt euch mit dem Himmel“.

Königin: „O mein Sohn! mein Verbrechen stößt mich von deinem Herzen. O wie grimmig, grimmiger als das Gift wüthet das Laster in meiner Seele. Verzeih mir, Hamlet! Verzeiht mir, Dänen! Laßt mich euren Fluch nicht mit ins Grab nehmen. Euer König ist gerächet. Hamlet! Mein Sohn! Gott erbarme sich meiner! (Sie streckte ihre Arme gegen Hamlet, sank aber in dem Augenblick zusammen, als sich dieser gegen sie neigte.)

Hamlet: Meine arme Mutter! — Gott! Sie ist dahin. Unglückliche Königin! der Himmel möge mir deinen Tod nicht zurechnen. Hier, hier liegt dein Mörder! (Auf den König deutend. — Zu den Umstehenden.) Ihr, die ihr mit erblaßten Gesichtern an Erstaunen gefesselt umher stehet und vor Entsetzen über diesen Vorfall zittert, seyd Zeugen zwischen mir und Dänemark von dieser

schaudernden Begebenheit, denn euch überlasse ich meine Ehre und meine Rechtfertigung".

Schon was diesem Hamlet fehlt und was der Schluß hinzutat, läßt uns den Geist des Werkes deutlich erkennen: Auf der einen Seite ist es ein Schau- und Spektakelstück mit Geist, Mord und Totschlag, auf der anderen ein Familiendrama, in dem ein reiner Held über Tücke und entlarvte Hinterlist glorreich siegt. Mit voller Absicht wird auch die Königin mit Schuld belastet, und ihr Tod erhält einen rührenden Anstrich.

Ein Hauptziel seiner Bearbeitung hat Heufeld jedenfalls mit Bewußtsein angestrebt und erreicht, den Hamlet der geschlossenen Form, wie sie nach französischem Muster für das deutsche Theaterstück maßgebend war, anzunähern. Deshalb teilt er auch den 1. Akt Shakespeares: so kommen die ersten drei Akte mit je einer Verwandlung aus, der 4. hat, wie es scheint, gar keine, der 5. eine, wobei freilich sich die ganzen Schlußszenen im Kabinett der Königin abspielen müssen. Dieser äußerlichen Einheit entspricht auch eine innere: die Laertes- und der größte Teil der Ophelia-Episode ist getilgt, die Sendung nach England hängt völlig in der Luft, wie auch der politische Bericht, den Gustav im 1. Akte vorträgt. Schon die starken Beeinträchtigungen in den Nebenrollen machen Hamlet zum ausschließlichen Mittelpunkte des Werkes. Hamlet erscheint als ein idealer Jüngling, der die ihm aufgetragene Tat vollzieht, sobald sich die günstigsten Bedingungen für sie ergeben. Es ist bezeichnend, daß die Szene mit Horatio im letzten Akte eingeleitet ist durch: „Nein, Gustav, keinen Augenblick länger! Ha, der unedlen Saumseligkeit!" So wird seine Entschlossenheit durch einige kleine Züge stark betont, und sein Zögern durch Striche, die z. B. den ganzen ersten Teil des Hecuba-Monologs hinwegeskamotieren, auf ein geringeres Maß zurückgeführt. Das melancholische und betrachtende Element in seinem Wesen bleibt ihm, wenn es auch durch die Tilgung der Friedhofsszenen, der Selbstkontrastierung mit Horatio oder der Äußerungen der Todesfurcht etwas eingeschränkt erscheint. Dagegen entbehrt er fast völlig des Gegenpols in seiner Natur, der scharfen Ironie: sämtliche Scherze mit Oldenholm, der zu einer gänzlich nichtssagenden Figur geworden, die Osrickszene, selbst das Spiel mit der Flöte sind spurlos verschwunden. Energische Striche treffen, wie noch in vielen späteren Bearbeitungen, seine Rede vor dem Erscheinen des Geistes, seinen Jubel nach dem Abgang des Königs und den, wohl dem Bearbeiter unklaren Ruf nach der Schreibtafel.

Eine Reihe von Strichen mag wohl darauf zurückzuführen sein, daß die Wiener Bühne nicht genügend bedeutende Darsteller für Nebenrollen

besaß. Auf diese Weise erkläre ich mir die Tilgung der ganzen Hecuba-Rede, freilich in einer fast unsinnigen Ausführung. Daß die Erörterungen über die Kinderkomödie fallen, ist selbstverständlich. Hamlet fragt nur: „Wie kommt es, daß sie reisen?“ und Güldenstern erwidert: „Ich denke, ihre Abdankung ist die Folge einiger Veränderung, welche neulich gemacht worden (man hört ein Getöse) da kommen sie schon“. Die Begrüßung durch Hamlet geht bis zu seinem Zitate vom rauhen Pyrrhus, da bricht er ab „doch eben fällt mirs ein; wir wollen diese Rede auf ein andermal sparen“, sofort empfiehlt er sie der Sorgfalt des Oldenholm. Daß dieser nicht nur unter den Ironien Hamlets, wie oben bemerkt, wenig zu leiden hat, sondern auch seine komische Einleitung zu Hamlets Briefe einbüßt, wie auch, daß Ophelia spurlos nach der Schauspielszene aus dem Stücke verschwindet, zeigt wohl, wie sehr der Umdichter bestrebt war, die kleineren Rollen zu reduzieren. Szenische Bedenken mögen wohl auch das „Schwört“ des Geistes unter der Erde beseitigt haben.

Der Text Heufelds basiert ganz auf Wielands Übersetzung. Die Abänderungen sind geringfügig. Er vermeidet Fremdworte: „infam“ wird zu „abscheulich“, „Ambition“ zu „Einbildung“ u. a. Der Stil wird nüchterner. Für „der Morgen, in einen rothen Mantel eingehüllt“, steht nur „der Morgen“, für „in der toten Stille der Mitternacht“: „um Mitternacht“, Hamlets „Eile mir den Täter zu nennen, damit ich schneller als die Flügel der Betrachtung oder die Gedanken der Liebe zu meiner Rache fliege“ wird zu „damit ich zur Rache fliege“. Eine starke Wendung wie: „Laß das königliche Bett von Dänemark nicht zu einem Tummelplatz der Üppigkeit und blutschändrischer Unzucht gemacht werden“ erscheint gemildert: „Laß das königliche Bett von Dänemark nicht so schändlich entehrt sein“. Hamlet spricht nicht von „schweinischen Beiwörtern“, die man dem Dänen anhänge, sondern nur von „Beiwörtern“. Rücksicht auf die Zensur beseitigt wohl die Erwähnung von Opheliens „Busen“ in Hamlets Briefe, die Anspielungen auf die Empfänglichkeit seiner Tochter gegen Polonius, die zynischen Scherze gegen Ophelia, ja sogar die Abänderung von Hamlets „Meine Mutter hätte mich nicht zur Welt gebracht“ in „Ich wäre nicht zur Welt gekommen“ geht wohl auf dieselbe Ursache zurück.

Nicht recht erklärlich sind einige Abweichungen von Wielands Text. Der Ausdruck „so kann ich einen Falken sehr wohl von einer Handsäge unterscheiden“ erschien wohl zu wenig deutlich, so wurde die „Handsäge“ durch „Kirchthurm“ ersetzt. Hamlet sagt den Schauspielern,

wenn sie das Maul so voll nehmen, wäre es ihm eben so lieb, „wenn der Ausrufer meine Verse hersagte“. Heufeld setzt dafür „der Nachtwächter“ ein (englisch: the town-crier). Die Rede Horatios vor dem Schauspiel: „Wenn er was stiehlt, während daß die Comödie gespielt wird, und der Entdeckung entgeht, will ich den Diebstahl bezahlen“ lautet bei Heufeld: „Wenn er was verbirgt, während daß die Comödie gespielet wird, und der Entdeckung entgeht, so muß Aufmerksamkeit Blindheit seyn“. Gänzlich emanzipiert sich aber Heufeld von Wieland in der Schauspielszene. Ihr geht auch die Pantomime voraus, die, nach dem Personenverzeichnis von drei anderen Darstellern als denen des rezitierten Schauspiels vorgeführt wird. Und während dieses von Wieland in Prosa wiedergegeben wird, bringt Heufeld es ganz in Versen, frei nach dem Prosatext. Ein Beispiel charakterisiere den Stil:

Wieland:

„Herzog: Deine Besorgnisse täuschen dich nicht, meine Liebe; ich werde dich verlassen müssen, und das bald: Ich fühle es, daß meine Lebens-Kräfte ihren Verrichtungen nicht mehr gewachsen sind; ich werde dich verlassen und den Trost haben, dich in dieser schönen Welt geehrt und geliebt zurück zu lassen; und vielleicht wirst du bald in den Armen eines eben so zärtlichen Ehegatten — —

Heufeld:

„Ich kann auch deine Sorg, Geliebte, nicht bestreiten,
Zu bald nur werd' ich dich verlassen — mein Gefühl
Sagt es mir selbst: zu schwach wird schon der Sinne Spiel;
Die Kraft nimmt täglich ab. Bald muß ich dich verlassen;
Doch dieser Trost allein versüßt mir mein Erblassen,
Die eine schöne Welt verehret und auch liebt,
Der ein Gemahl vielleicht bald neue Freuden giebt —“

Einfluß des englischen Originals läßt sich nirgends nachweisen.

Diese Ausgabe erschien vor der Aufführung. Nach derselben wurde das Stück aufgenommen in „Neue Schauspiele, aufgeführt in den kais. königl. Theatern zu Wien. Siebenter Band. Preßburg und Leipzig, bey Anton Löwen 1773“, wo es an erster Stelle 103 Seiten füllt. Der Vorbericht besagt: „Das Erste (Stück) heißt Hamlet Prinz von Dännemark und ist ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach dem Schakespear. Wem dieses große Originalgenie des englischen Theaters bekannt ist, der wird wissen, wie wenig ratsam es sey, Stücke von ihm auf die deutsche Schaubühne zu bringen, ohne sie durchaus überarbeitet zu haben. Herr Heyfeld verdient Dank, daß er sich die Mühe geben wollen, ein für England gutes Stück in ein brauchbares für Deutschland zu verwandeln. Seine Arbeit ist bey uns zu wiederholtenmalen mit dem besten Erfolge vorgestellt

worden: zum ersten Male den 16ten Jener 1773. Die gemachten Aenderungen anzuzeigen, wäre für eine kurze Vorrede zu weitläuftig, wir verweisen also diejenigen, welche Lust haben, Vergleichungen anzustellen, auf den achten Theil von Wielands übersetzten Schakespear".

Dieser Text gibt das Bild, wie der „Hamlet" auf der Wiener Bühne erschien. Gegenüber dem ersten Drucke zeigen sich einige, höchst bezeichnende Veränderungen, welche beweisen, daß die Richtung, die Heufeld in seiner Herausarbeitung der Hamlet-Gestalt eingeschlagen, auf der Szene noch stärker zum Ausdruck kam. Sein Zweifeln und Zögern ist noch mehr verwischt worden. Hamlets Rede, wie er den König betend trifft, ist vollständig gestrichen, so daß der Rest der Szene, der übrig bleibt, ganz entbehrlich ist [1]). Ebenso fehlt, von kleinen Kürzungen in Hamlets Reden abgesehen, der Anfang des Monologs nach dem Schauspiele: „Es ist nun Mitternacht ...Nun könnt ich heißes Blut trinken" usw. Er beginnt gleich: „Nun zu meiner Mutter!" Der unberechtigte Rationalismus, der uns noch oft begegnen wird, tilgt schon hier die Stelle im Monologe: „Sein oder nicht sein" vom „unbekannten Land, aus dem noch kein Reisender zurückgekommen ist". In Einzelheiten geht auch das Streben, den Bilderstil zu verringern, noch weiter, die Bemerkungen Hamlets zu Ophelia vor und während des Schauspiels fehlen, wohl durch Zensurstrich, der auch Hamlets Wort gegen die Mutter „Beichtet Eure Sünden dem Himmel" getroffen hat. Ein kleiner Fehler ist korrigiert, wenn Güldenstern, dem noch aus Wielands Texte das „Wir" geblieben war, nun immer nur „Ich" sagt. Erweitert erscheint gegenüber Heufelds ursprünglichem Texte nach Wielands Wortlaute der kurze Auftritt im Kabinett der Königin zwischen Oldenholm, der nach dem Personenverzeichnisse wieder in seine Ministerstellung eingesetzt ist, und der Mutter, die, wie die Vorschrift lautet, „ganz entrüstet sitzt". Die letzte Szene ändert die erste Ansprache des Königs an Hamlet etwas ab, erst, nachdem er getrunken, tritt die Königin ein, wohl, um die Unmöglichkeit, sie an dem Ergreifen des Bechers zu verhindern, besser zu motivieren. Hamlet ruft nicht, wie er den König niederstößt: „Bösewicht, verruchter „Bösewicht! Blutschänderischer, mörderischer verdammter Däne! Ist dies der Trank?", sondern kürzer: „Hier ist Gift für dich, mörderischer verdammter Däne!"

[1]) Daß bei der Aufführung der Monolog Hamlets tatsächlich weggeblieben, bezeugt J. Langes Selbstbiographie 1808 S. 86 f.

Für die Inszenierung des Stückes erhalten wir zwei Hinweise: einmal im 4. Akte ist zwischen der Szene König-Oldenholm und dem darauf folgenden Gespräche Hamlets und der Schauspieler Dekorationswechsel vorgeschrieben: der „Saal im Palaste“ wird mit „Saal zum Schauspiele zugerichtet“ vertauscht, eine anscheinend ganz überflüssige Abänderung, die aber vielleicht die erste Ausgabe nur nicht ausdrücklich bezeichnet hatte. Das Kabinett der Königin wird beschrieben: „Darinn sieht man Tisch und Sessel, auf jeder Seitenwand ein Porträt in Lebensgröße“. So erfahren wir, daß die Bilder ganz im Sinne Goethes vorgeführt wurden, wie auch Langes oben erwähnte Selbstbiographie [1]) bezeugt.

Der erste Zettel vom 16. Januar 1773 [2]) weist in den Hauptrollen die folgende Besetzung auf: König-Steigentesch, Hamlet-Lange, Oldenholm-Stephanie d. J., Gustav-Jautz, Güldenstern-Schmid, Geist-Jaquet, Königin-Huberin, Ophelia-Mlle Teutscher, Schauspieler-Heydrich. In der Pantomime werden „der Herzog, die Herzogin und ein Giftmischer von Tänzern vorgestellt“, wie auch im Preßburger Drucke „Tänzer und Tänzerinnen“ für diese Szene bestimmt erscheinen.

Was über diese erste Vorstellung berichtet wird, beschränkt sich auf nichtssagende Notizen [3]). Auch Joseph Lange in seinen autobiographischen Mitteilungen charakterisiert nur kurz seine Auffassung, die den Prinzen wesentlich als Melancholiker nimmt, dessen „Schwingkraft nur durch Spekulation gebunden, nicht gänzlich gelähmt“ erscheint und die den schauspielerischen Nachdruck auf den gespielten Wahnsinn legt. Aber seine Betrachtungen, erst in späten Jahren niedergelegt, nachdem er selbst nicht nur Brockmann und Schröder gesehen, sondern nach ihnen die Rolle wieder gegeben, haben keine Beweiskraft für seine Stellung zum Heufeldschen ersten Hamlet. Als Ophelia begegnet uns die beliebte Sentimentale Maria Anna Teutscher (von 1769 bis 1780 am Burgtheater), deren singender Ton ganz aus der französischen Schule stammte [4]). Über den alten Jaquet lesen wir 1790 in den „Grundsätzen zur Theaterkritik“, daß sich „Stimme und Bau vortrefflich für seine Rolle im Porträt der Mutter (von Schröder) schicke; für einen

[1]) S. 96.

[2]) Abgedruckt im Wiener Theater-Almanach 1774 und bei Teuber a. a. O. Bd. 1 S. 193.

[3]) C. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, herausg. v. P. Legband [Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 1] S. 214. C. H. Moll, Historisch-kritische Theaterchronik von Wien 1774, S. 118.

[4]) s. Teuber a. a. O. Bd. 1 S. 147, 152.

edlen Römer aber oder wohl gar für den Geist im Hamlet keineswegs". Auch über die Zahl der Aufführungen in Wien fehlt jede Nachricht.

Österreichische und Süddeutsche Truppen bemächtigten sich rasch dieser Novität. Einer der tüchtigsten Theaterleiter, Karl Wahr, brachte ihn sofort in Preßburg (1774) mit großem Erfolge [1]), in Pest wurde er von 1776 ab durch ihn zum Lieblingsstück, das nicht oft genug wiederholt werden konnte [2]), schon vorher gab er ihn in Salzburg, zum ersten Male am 1. Dezember 1775 [3]) in einer ganz eigenen Auffassung, über die uns ein Bericht belehrt: „Viele Akteurs verkennen den Hamlet ganz, sie halten ihn vor einen feurigen, muthvollen Jüngling, wovon er doch im Grunde das Gegentheil ist. Hamlet muß als ein bedächtiger, gesetzter und nachdenkender Jüngling vorgestellt werden und so hat ihn Herr Wahr gespielt". Er wird gelobt, weil er sich William Richardsons Abhandlung über die Charaktere Shakespeares zur Richtschnur genommen [4]). In dieser wenig dramaturgische Winke enthaltenden Schrift wird dargelegt, daß Hamlet durch seine „moralischen Grundsätze" gehindert sei, den Mord auszuführen, die Triebfeder seines Wesens bilde „das Gefühl der Tugend". Der Verfasser der Salzburger Kritik verspricht eine „Antwort auf die Frage: Warum gefällt Hamlet nicht allgemein?" gibt aber nur [5]) eine ausführliche Inhaltsangabe des Dramas mit großer Anerkennung für Heufeld. Neben Wahr stand die gefeierte Sophie Körner als Ophelia [6]).

Ein Hamlet von der oben geschilderten Auffassung tritt uns in dem später für die Theatergeschichte Wiens so bedeutsamen Emanuel Schikaneder entgegen, der als Bandenführer und Darsteller um die Popularität des Shakespeareschen Dramas die größten Verdienste hat [7]). Er hat seine schauspielerische Tätigkeit wahrscheinlich 1773 in Augsburg beim Prinzipal Schopf begonnen, der ebenfalls den

---

[1]) Moll, a. a. O. S. 127.

[2]) Theater-Journal für Deutschland 1778 5. Stück S. 90 f.

[3]) Im „Theaterwochenblatt für Salzburg" 1776 S. 83 wird die starke Verkürzung beklagt: „Es waren freylich nur Auswüchse, die Herr von Heufeld weggeschnitten hat; aber wer Shakespeare kennt, wird jeden Gedanken bedauern, davon hier so viele verlohren gehen". Vgl. R. Gericke im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 12 S. 208 f.

[4]) Deutsch Leipzig 1775 erschienen.

[5]) Theaterwochenblatt S. 97 ff. S. 118 ff.,

[6]) Vgl. Theater-Journal 1779 Stück 9 S. 51. Teuber a. a. O. Bd. 1. S. 109 und „Geschichte des Prager Theaters" Bd. 2 S. 46 ff.

[7]) Vgl. E. v. Komorzynski, Em. Schikaneder 1901 und A. v. Weilen im Euphorion Bd. 9 S. 750 ff.

Hamlet auf seinem Repertoire hatte und ihn selbst neben Frau Schimann als Ophelia spielte [1]). Vielleicht hat der Anfänger den Hamlet schon bei dem Aufenthalte der Schopfschen Gesellschaft in Innsbruck 1776, wo das Stück zweimal gegeben wurde, vorgeführt [2]). Während Schopf 1777 nach Regensburg geht, wo der Hamlet zum Zugstück, namentlich durch seine Leistung wird [3]), wendet sich Schikaneder zur Moserschen Gesellschaft, die von 1776 auf 1777 viermal den Hamlet in Nürnberg bringt [4]), auf einer Gastreise spielt er den Hamlet am 19. Dezember 1777 in München mit großem Erfolg [5]), er übernahm dann die Mosersche Gesellschaft in Augsburg, führte sie Mai 1778 nach Stuttgart, wo er als Hamlet die seltene Auszeichnung des Hervorrufs genoß [6]), einmal mußte er sogar, wie es scheint, auch in München den letzten Akt wiederholen [7]). Auch auf seinen weiteren Wanderzügen, die hier nicht verfolgt werden können, ist uns mehrfach die Aufführung des Hamlet ausdrücklich bezeugt, wie auch in Wien, wo er 1783 in der Gesellschaft Gensicke im Kärntnerthortheater spielte. Seine Darstellung dürfen wir uns wohl echt bandenmäßig vorstellen, daß er den Hamlet stark übertrieb, wird auch schon von Zeitgenossen tadelnd angemerkt.

In Prag besitzt J. J. v. Brunian [8]), der zwischen regelmäßigem Stücke und extemporierter Komödie lange hin- und herschwankt, einen der berühmtesten Hamlet-Darsteller seiner Zeit, Maximilian Scholz, der 1774 zu seiner Truppe gekommen war. Auch auf Kunst-

[1]) Es erschien: „Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach dem Schakespear. Aufgeführt von der unter der Direktion des Herrn Andre Schopf stehenden deutschen Schauspielergesellschaft. Augsburg 1777," ein wörtlicher Abdruck der zweiten Heufeld-Ausgabe.

[2]) Theater-Calender 1777 S. 259.

[3]) Theater-Journal für Deutschland 1778 8. Stück S. 25. Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 471, 655. Hier heißt es, daß Schopf die Rolle schon ganz im Sinne von Schinks später zu besprechender Abhandlung aufgefaßt, ohne sie zu kennen. Vgl. D. Mettenleitner, Musikgeschichte Regensburgs 1886 S. 260.

[4]) Th. Hampe, Theaterwesen von Nürnberg 1900 S. 209. Einen brieflichen Bericht über die Aufführung des Hamlet nach der Wiener Ausgabe teilt F. E. Hysel, Theatergeschichte von Nürnberg 1863 S. 56, mit: „Theater, Verzierungen, Kleidung und Spiel mehr als mittelmäßig, Herr Schikaneder als Hamlet und Mlle. Müller als Königin ziemlich gut, Herr Strom gab den König mit weniger Glück."

[5]) P. Legband, Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert [Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte Bd. 51] 1904 S. 171, 510.

[6]) Theater-Journal 1779 Stück 10 S. 43 ff.

[7]) Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 75.

[8]) s. O. Teuber, Prager Theater Bd. 2 S. 1 ff. und die ausführliche Biographie M. Scholz' in Literatur- und Theater-Zeitung 1781 S. 468 ff.

reisen nahm Brunian zwar das Stück mit, legte aber die Hauptrolle in die Hände eines elenden Schauspielers Namens Jonasson, der in Dresden wie in Braunschweig gebührende Abfertigung erfährt [1]). Ihm glich der berüchtigte Bandenführer Ilgener, wie der Ausruf eines Kritikers bezeugt: „Der arme Shakespeare hat es sich wohl nicht träumen lassen, daß Ilgener und Brunian das Stück so nothzüchtigen würden [2])".

Hier, wie in einigen anderen Fällen können wir freilich nur vermuten, daß noch der Heufeldsche Text festgehalten worden. Jedenfalls war diesem nur ein kurzes und eng umgrenztes Bühnendasein beschieden. Schwerlich wäre ihm ein langes Leben und eine Ausbreitung über die Theater Deutschlands zuteil geworden, auch wenn ihm nicht ein unbesiegbarer Rivale auf norddeutschem Boden erstanden wäre. Wien und seine Produktion übte damals noch eine geringe Macht auf die anderen Theater aus. Die Kaiserstadt an der Donau war nicht Hamburg, und Herr Franz Heufeld nicht Friedrich Ludwig Schröder.

---

[1]) Ein Bericht des Theater-Journals 1779 Stück 11 S. 14 meldet vom „vorigen Sommer" aus Dresden, daß die Bruniansche Truppe aus Prag gekommen: „Der Matador darunter, Herr Jonasson, der zu Prag Bediente spielt und den wir in Hamlets Geist, wenn er die Morgenluft wittert und kurz sein muß, am liebsten sehen, hatte zu Dresden die Keckheit, den Hamlet selbst und den Beaumarchais im Klavigo zu spielen. Jonasson, der Bediente, den Hamlet und Beaumarchais!" S. 17 heißt es verteidigend: „Wer von der Prager Truppe schreiben kann, sie sei blos erträglich, hat keinen Scholz als Hamlet gesehen." Und von der Braunschweiger Messe 1778 meldet ein Korrespondent (ebenda Stück 10 S. 90 f.) über das Gastspiel der Brunianschen Gesellschaft: „Hamlet mußte ich sehen, denn ganz Braunschweig sprach mit Bewunderung von der ersten Aufführung. Ich ging schon um fünf Uhr hinein, allein es war bereits so voll, daß ich noch mit genauer Not einen elenden Platz in einer Loge erhielt. Der Vorhang fiel und die Skandalisierung — ich wollte sagen die Aufführung des Hamlet nahm ihren Anfang. Ich abstrahiere gänzlich von der Kleidung, die so armselig war als möglich, und will Ihnen nur ein paar Worte von der Aufführung sagen. Hier war keine Aktion, keine Declamation, alles elendes monotonisches Geschwätz. Aus Hamlets Sohn wurde von dem Verhunzer dieser Rolle der wahre Tollhäusler gemacht." Vgl. Literatur- und Theater-Zeitung 1779. S. 681.

[2]) Theater-Journal 1779 Stück 10 S. 91. Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 81. Schütze (Hamburgische Theatergeschichte 1794 S. 92) schildert, wie Ilgener den Hamlet gab und als Geist von einer Leiter mühsam herabkletterte. Im „Almanach für Freunde der Schauspielkunst" 1838 S. 112 wird sein Theaterzettel „Hamlet Prinz von Dänemark oder die Comödie in der Comödie" mitgeteilt. Vgl. Theater-Calender 1785 S. 50. Er verspricht die „richtige Kleidung": „das galt der Constantinischen Gesellschaft, die den Hamlet in französischer Kleidung gegeben hatte" (ebenda S. 73). Daß er 1770 schon den Hamlet gespielt, wie Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst (Bd. 2 S. 360) angibt (vgl. Creizenachs Ausgabe der Englischen Comödianten S. 129) scheint mir ein Irrtum.

III. Kapitel.

Der Text Schröders.

Ging auch Heufelds Opus rasch der völligen Vergessenheit entgegen, seine geschichtliche Bedeutung für die Weiterentwicklung des Shakespeareschen Hamlet in Deutschland ist eine große. Ohne diesen Vorgänger wäre Schröders Werk vielleicht gar nicht, jedenfalls aber in ganz anderer Weise geschaffen worden. Es war zu Prag, wo der reisende Künstler 1776 den Heufeldschen „Hamlet" auf der Bühne sah. Er empfand, wie er in der Vorrede zum „Hamburgischen Theater" sagt, „die mächtige Wirkung, welche das Stück unter anderen Umständen machen müßte, und beschloß, es so bald als möglich auf das Theater zu bringen". Am 24. August 1776 nahm er die Arbeit in Angriff, am 20. September fand die erste Aufführung statt.

Über ihre Form sind wir auf spärliche Nachrichten und auf Rückschlüsse aus dem ersten Drucke angewiesen, den Schröder veranstaltete.

Der Titel lautet: „Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg, Herold 1777". Ein Brustbild Brockmanns als Hamlet ist beigegeben [1]).

Gegenüber Heufeld zeigt das Personenverzeichnis nur eine Bereicherung in der Gestalt des Laertes; die beiden Totengräber fehlen hier, aber ihre Szenen sind im 6. Akte vorhanden. Es mangeln also wie bei Heufeld Cornelius, Voltimand, Rosenkranz, Osrick, Reinhold, Fortinbras. Die Namen Oldenholm, Gustav, Bernfield, Ellrich, Frenzow sind herübergenommen. Der 1. Akt entspricht völlig dem 1. Akte Heufelds. Der 2. bringt, ganz nach Wieland, die Szenen in Oldenholms Hause, von der

[1]) vgl. für die folgende Darstellung: B. Litzmann, F. L. Schröder. Bd. 2 (1894) S. 190 ff. H. Merschberger: „Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne" Shakespeare-Jahrbuch Bd. 25 S. 205 ff. G. v. Vincke, Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte [Theatergeschichtliche Forschungen Bd. 6] 1895 S. 5 ff. R. Loening: Die Hamlet-Tragödie Shakespeares. 1893 S. 4 ff. Der Abdruck des Hamlet-Textes in E. v. Bülows Ausgabe der dramatischen Werke Schröders 1831 Bd. 4 S. 279 ist äußerst fehlerhaft.

4. Szene ab schließt Schröder sich wieder an Heufeld an, die Unterredung Hamlets mit dem Geiste wird auf den Kirchhof verlegt. Der 3. Akt beginnt mit der 2. Szene Heufelds, da Schröder die Schilderung Ophelias von Hamlets Aussehen ganz streicht, ebenso fehlt das erste Auftreten der Schauspieler mit der ganzen Hecuba-Szene, nur der Monolog Hamlets nach ihrem Abgange ist teilweise erhalten, es schließen sich die ersten sieben Szenen aus Heufelds 4. Akte (Shakespeare III, 1) an. Dann aber kommt sofort die Gebetszene des Königs und Hamlets Rede. Den 4. Akt eröffnet die Szene mit den Schauspielern, mit Weglassung des kurzen Auftritts des Oldenholm folgt das Gespräch Hamlet-Gustav, dann das Schauspiel und die Szene im Kabinett der Königin. V, 1 u. 2 entsprechen noch Heufeld, (V, 11 u. 12) mit starken Erweiterungen. Die 3. Szene bringt die Rede Hamlets zu Gustav (Heufeld V, 13). In einer kurzen Szene faßt nun Heufeld alles Weitere zusammen, Schröder muß ihn hier verlassen und sich an Wieland anschließen. Szene 4 kommt Güldenstern mit der Frage nach der Leiche des Polonius, der König folgt ihm (Szene 5 u. 6) (Wieland IV, 2 u. 3), Die Königin und Bernfield kommen dazu, es folgt die erste Ophelia-Szene, das Auftreten des Laertes, die zweite Ophelia-Szene (Wieland IV, 5). Der König schickt Gertrud fort und bleibt (Szene 13) mit Laertes allein. Der Schluß der 7. Szene und die 9. Szene sind kontaminiert, Laertes frägt gleich, „Wer ist der Mörder?", der König erwidert „Hamlet" und verspricht ihm: „Noch heute, vor euren Augen soll er sterben". Die Königin meldet Ophelias Tod. Der 6. Akt bringt die Kirchhofszenen, Güldenstern erscheint: „Mit dem größten Erstaunen finde ich Euch hier, gnädiger Herr! ... Der König erwartet Euch und wünscht beym Abschiedskusse Euch zugleich mit dem edlen Laertes auszusöhnen." Gegen Gustav äußert Hamlet seine trüben Ahnungen. Im Schlosse erscheint der König mit Laertes, der ein „Verderben über ihn" ausruft. Der König versichert: „Es soll ihn in dieser Stunde ereilen." Hamlet kommt, und nun spielt sich die Schlußszene im wesentlichen wie bei Heufeld ab.

Gegenüber Heufeld ergeben sich durch die Einfügung des Laertes einige wesentliche Erweiterungen nach dem Originale hin, die auch Ophelia und Oldenholm zugute kommen. Aber auch hier fehlt es an der nötigen Konsequenz: Indem die Szene an Ophelias Leiche ausbleibt, ist die Versöhnung, die der König zwischen Hamlet und Laertes stiftet, namentlich aber Hamlets Entschuldigungsrede, die erhalten bleibt, unsinnig und, da der Zweikampf fehlt, sind die allerdings sehr verkürzten Mitteilungen gegen Laertes über den Plan, den der König zu Hamlets

Tode schmiedet, überflüssig, und Laertes' Selbstanklage zum Schlusse: „Ich habe Theil an dieser Abscheulichkeit, weil dieser Boshafte meine Sinne verblendet hatte" gibt nur eine Versöhnung mehr. Schröder hält es für notwendig, pedantisch die Möglichkeit von Laertes' Rückkehr zu begründen. Güldenstern sagt V, 2 zum Könige: „Noch ein anderer Umstand droht Euch Gefahr, gnädigster Herr! Der junge kühne Laertes befindet sich, durch widrige Winde aufgehalten, noch im Hafen. Wie leicht kann seines Vaters Tod ihm zu Ohren kommen? Wird er nicht von Mord und Rache begleitet —".

Gewiß freuen wir uns der Wahnsinnsszenen Ophelias, aber desto schwerer trifft der Strich, der ihre ganze Schilderung von Hamlets Verstörung beseitigt hat. Die politische Aktion fehlt, wie bei Heufeld; ja, Schröder tilgt auch die im 1. Akte zwischen den Wachen und Gustav erörterten geschichtlichen Voraussetzungen völlig. Auf Gustavs „so viel ich mir überhaupt einbilde, bedeutet es irgend eine außerordentliche Veränderung in unserem Staate" sagt Ellrich nur: „Es mag wohl seyn, daß eben darum dies schreckliche Gespenst in Waffen und in der Gestalt des Königs durch unsre Wache geht". So ist das Stück noch mehr zur reinen Familientragödie geworden, und die ganze Szene Hamlets mit den Schauspielern ist wohl dieser Einheitlichkeit zum Opfer gefallen. Freilich, Heufelds Verstümmelung ist da kaum vorzuziehen. Wie mißlich erscheint aber bei Schröder selbst das Fragment, das vom Hecuba-Monologe übrig geblieben, wo Hamlet nicht durch die Rezitation des Schauspielers bis ins Innerste aufgerüttelt worden.

Die äußere Einteilung ist, durch die Vermeidung der Ungeschicklichkeit Heufelds, die Szene nach dem Schauspiele durch einen Aktschluß zu zerreißen, glücklicher. Der 1. Akt markiert eigentümlicherweise keinen Dekorationswechsel. Man ist geneigt, an ein bloßes Versehen zu denken, jedoch lassen zwei von den noch später zu besprechenden Bildern Chodowieckis, welche auf die dem Texte von 1777 folgende Berliner Aufführung zurückgehen, den Monolog „O schmölze doch" und das Gespräch mit den Freunden auf einer Terrasse sich abspielen, daß die Vermutung trotz ihrer Unwahrscheinlichkeit sich aufdrängt, man habe einfach Tag werden lassen und die Staatsszene auf demselben Boden wie die erste Erscheinung des Geistes vorgeführt.

Der 2. Akt bedarf, durch Hinzufügung der Szenen in Oldenholms Hause, die jedenfalls die Teilung des 1. Shakespeareschen Aktes verursacht haben, drei Schauplätze. Die Unterredung mit dem Geiste spielt auf dem „Kirchhof", eine stimmungsvolle Szenerie, die zugleich für den

letzten Akt wieder dienen konnte. Der 3. Akt kann sich auf dem einen Schauplatze, einem Saal im Palaste, abspielen. Der 4. fordert zunächst einen „Saal, zum Schauspiele eingerichtet“, dann das Kabinett der Königin. Der 5. verwendet jedenfalls den Saal aus dem 1. Teile des 3. Aktes, der möglicher Weise schon im 2. Teil des 1. Akts figurierte. Der letzte Akt bringt wieder den Kirchhof und dann den „Pallast“, wohl die eben erwähnte Dekoration. Das Prinzip der Sparsamkeit und Vereinfachung ist, wie bei Heufeld, deutlich ersichtlich. Auch bei jenem seltsamen Mißgriff, die Gebetszene vor das Schauspiel zu legen, scheint es eingewirkt zu haben. Freilich kommt es so zu dem, noch von Küstner [1]) gerügten Übelstande, daß die Szene in einem offenen Saale, bei hellem Tageslichte spielt. Auch das Bedürfnis eines guten Abschlusses, wie Merschberger meint, hat jedenfalls mitgeholfen. Aber der Hauptgrund lag wohl darin, daß Hamlet nach dem Schauspiele noch weniger Grund zu zögern hatte als früher. Das ganze Bemühen Schröders geht sichtlich dahin, zu zeigen, daß sein Hamlet den einzigen günstigen Moment, die Rache zu vollbringen, auch ausgenützt hat. Das beweisen kleine, äußerst charakteristische Zusätze, namentlich in der Szene VI, 4, wo er seine bösen Ahnungen äußert und Gustav erwidert: „Ich will sagen, Ihr wäret unpäßlich, Ihr könntet Niemand sprechen, und noch weniger reisen.“ Und Hamlet: „Ich reisen, ehe mein Vater gerächt ist?“ Ebenso sprach er schon V, 5 zu Gustav, als ihm der König mitteilte, er solle nach England „Auf, Gustav, laß uns auf Mittel denken, die Rache meines ermordeten Vaters zu beschleunigen.“ So waren Schröder auch die Energie ausdrückenden Stellen, die Heufeld aus dem Monologe nach der Begegnung mit Fortinbras' Heere herübernahm, und der oben zitierte Satz, der sie einleitete, außerordentlich genehm.

Die Rolle des Hamlet hat an einigen Stellen unwesentliche Kürzungen, die meist rhetorische Ausführungen treffen, erfahren, so ist die lange Rede vor dem Erscheinen des Geistes noch früher abgebrochen, im ersten Monologe fehlen Stellen wie: „Ehe noch die Schuhe....“ — „Ehe noch das Salz verrätherischer Thränen“ usw. Dagegen finden sich auch Zusätze, namentlich an leidenschaftlichen Stellen, wie dem Monologe III, 5 wo erst bei Schröder der Passus bewahrt ist: „Ich, der Sohn eines theuren ermordeten Vaters, von Himmel und Hölle zur Rache aufgefordert, ich soll, wie eine feige Memme, mein Herz durch Worte erleichtern, wie eine Gassenhure in Schimpfworte und Flüche ausbrechen — und es ist Hirn

---

[1]) „Rückblicke auf das Leipziger Stadttheater“ 1830 S. 270.

in diesem Schedel!“ Ebenso sind die Kontrastierung, die Hamlet zwischen sich und Gustav vornimmt, die Anklagen gegen die Mutter und die Beschimpfungen des Königs in der Kabinettszene erweitert. Der Werther-Stimmung, die bei Heufeld noch recht zurücktritt, trägt namentlich die Aufnahme der Kirchhofszenen, die nur geringfügige Kürzungen zeigen, Rechnung. Auch der Satiriker kommt mehr zu Worte, wo die Scherze mit Oldenholm, soweit sie nicht gegen den Anstand verstießen, der auch die unkenntliche Verstümmelung der Hohnreden gegen Ophelia in der Schauspielszene verschuldet hat, und die Szene mit der Flöte, die er vom „Orchester des kleinen Theaters“ nimmt, aufgenommen erscheinen. So ist die Figur Hamlets wesentlich bereichert und der größte Gewinn von Schröders Bearbeitung. Ophelia hat, nach dem Gesagten, zwar durch die Wahnsinnsszenen gewonnen, aber andere wichtige Teile ihrer Rolle verloren, Polonius-Oldenholm erscheint etwas individualisierter, wo auch die Späße über seine Mitwirkung im Julius Caesar oder über die Wolke stehen bleiben, dagegen ist Laertes nur eine Staffagefigur. Die Mitschuld der Königin erscheint fast noch nachdrücklicher betont als bei Heufeld.

Dieser ist auch für den Text in erster Linie maßgebend gewesen, und zwar kennt Schröder beide Ausgaben. Die erste liefert ihm die Gebetszene des Königs mit dem in der zweiten fehlenden Monologe Hamlets; die zweite den Eingang der Kabinettszene im Gespräche Oldenholms und der Königin, sowie deren späteres Eintreten in der Schlußszene und einige textliche Fassungen, wie beispielsweise die Verkürzung in der Rede des Geistes: „auch müßtest Du gefühllos seyn, wenn Du nicht in diese Bewegung kämest,“ wo die erste Heufeld-Ausgabe mit Wieland schreibt: „auch müßtest Du gefühlloser seyn als das fette Unkraut, das seine Wurzeln ungestört an Lethens Werft verbreitet.“ Auch der Hecuba-Monolog ist ganz nach dem Vorgange des zweiten Drucks verkürzt. Neben kleinen Abkürzungen gegenüber Heufeld stehen eine Reihe von Zutaten aus Wieland: Jetzt erst tönt der unterirdische Ruf des Geistes: „Schwört!“, oder der Aufschrei Hamlets nach Ermordung Oldenholms „Todt! um einen Ducaten todt!“, auch für das Schauspiel, dem die Pantomime vorausging, deren Musik eine spätere Ausgabe mitteilt, kehrt Schröder zu Wielands Prosa zurück. Die Erörterungen über das Theaterwesen Englands in der Szene zwischen Hamlet und Güldenstern bringt Schröder dem Originale wenigstens näher (III, 4):

„Hamlet: Was für Komödianten sind es?

Güldenstern: Die nehmlichen, welche sonst Euren Beyfall hatten, die Schauspieler von der Stadt.

Hamlet: Wie kömmt es, daß sie reisen? Fangen sie an rostig zu werden?

Güldenstern: Nein, sie geben sich noch immer so viele Mühe als zuvor, aber es ist wieder eine ausländische Art von Komödianten zum Vorschein gekommen, die sind jetzt Mode und überplappern die gemeinen Schauspieler, wie man sie jetzt nennt."

In diesen wenigen Worten liegt, ähnlich wie in Shakespeares großen Ausführungen, ein Stück aus dem Leben des deutschen Schauspieldirektors, der so harten Kampf gegen französische Truppen zu streiten hatte.

Vollständig neu sind die Totengräberlieder, die bei Wieland gänzlich fehlen; sie machen, ähnlich dem Pförtnersang in Schillers Macbeth, einem viel frommeren, berufsmäßigeren Texte Platz.

„Mir ist kein Potentate gleich
Mit allen seinen Staaten;
Der Kirchhof ist mein weites Reich,
Mein Scepter dieser Spaten.
Fürst sey es oder Unterthan,
Schlecht sey es oder edel,
In mein Gebiet kömmt alles an,
Und beugt mir seinen Schedel." usw.

Dieses in seiner ersten zitierten Strophe gar nicht üble Lied ist nicht von Schröder, sondern von seinem Theaterdichter J. Chr. Bock, dem man vielfach die Autorschaft der ganzen Hamlet-Bearbeitung zuschrieb. „Woher kommt das Gerücht", schreibt Schröder an Gotter (15. Januar 1778)[1]), „daß die Bearbeitung von Bock ist? Reichard[2]) ist nicht der einzige; auch in anderen Rezensionen wird es Bock zugeschrieben, der sie auf meine Ehre weder gelesen noch gesehen hat."

Völlig neu ist auch der Monolog „Sein oder Nichtsein". Ich setze den Text Heufelds, der fast wörtlich mit Wieland stimmt, und den Schröders hierher.

Heufeld IV, 4.

„Hamlet (vor sich selbst redend): Seyn oder nicht seyn — das ist die Frage — Ob es einem edeln Geiste anständiger ist, sich den Beleidigungen des Glücks geduldig zu unterwerfen, oder seinen Anfällen entgegen zu stehen, und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen? Was ist Sterben? — Schlafen — das ist Alles — und durch einen guten Schlaf sich immer von allen Plagen, wovon unser Fleisch Erbe ist, zu erledigen, ist ja eine Glückseligkeit, die man einem andächtig zubeten sollte — Sterben — Schlafen — Doch vielleicht ist es was mehr — Wie wenn es Träumen wäre? — Da steckt der Hacken, was

---

[1]) B. Litzmann, Schröder und Gotter, 1778 S. 38.

[2]) Im „Theater-Journal für Deutschland" 1777 Stück 2 S. 156 und „Theater-Calender" 1778 S. 38.

nach dem irdischen Getümmel in diesem langen Schlafe des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stutzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupenschläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrückers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Quaal verschmähter Liebe, die Schikanen der Justiz, den Uebermuth der Großen ertragen; oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füßen stoßen lassen, wenn ihm frey stünde, mit einem kleinen armen Federmesser sich Ruhe zu verschaffen? Welcher Tagelöhner würde unter Aechzen und Schwitzen ein müheseliges Leben fortschleppen wollen, wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurückgekommen ist, unsern Willen nicht betäubte, und uns riethe, lieber die Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freywillig in andere zu stürzen, die uns desto furchtbarer scheinen, weil sie uns unbekannt sind? Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen; so entnervet ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größten Thaten, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmet, und von der Ausführung abgeschrecket — Aber sachte! — wie! die schöne Ophelia? Nymphe, erinnere dich aller meiner Sünden in deinem Gebete."

Schröder III, 9.

„Hamlet (vor sich selbst redend): Seyn oder nicht seyn, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? Oder dessen, der sich wider alle die Heere des Elends rüstet, und widerstrebend es endigt? — Sterben — schlafen; weiter nichts, und mit diesem Schlafe den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbtheil sind. Es ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — — Sterben, schlafen — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegts! Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten, wenn wir nun dem Geräusche hier entronnen sind, das heißt uns inne halten. Dieß ist die Betrachtung, die macht, daß wir uns den Leiden eines so langen Lebens unterwerfen. Denn wer ertrüge seine Geißeln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Quaalen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Hohn der Großen, alle die Stöße, welche das nachgebende Verdienst von dem Unwürdigen empfängt; wenn er mit einem blanken Messerchen machen dürfte, daß man ihm mit der Sterbeglocke läutete; wer hielte es da wohl aus, unter der Last eines so mühevollen Lebens zu schwitzen und zu jammern? Aber die Ahndung von Etwas nach dem Tode, (kein Reisender kehrte je aus dem unbekannten Lande zurück) verwirrt die Seele, und bringt uns dahin, daß wir Uebel, die wir haben, lieber ertragen, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen. So macht uns das Gewissen zu Feigen, so schwindet die frische Farbe des Entschlusses unter dem blassen Scheine des Nachdenkens, und Unternehmungen, die groß und ehrenvoll sind, wenden ihren Strom abwärts und hören auf, wirksam zu seyn. Besänftige dich jetzt — die schöne Ophelia? Erinnere Dich aller meiner Sünden in Deinem Gebete."

Welch ein Abstand zwischen diesen beiden Fassungen! Die eine nüchtern, weitschweifig, ohne Klang, die andere, bei manchen Ungenauig-

keiten, doch von einem gewissen sprachlichen Rhythmus, der dem Shakespeares nahezukommen sucht, erfüllt, prägnant, sprechbar. Wer mag der Autor sein? An Schröder, wie an Bock oder Gotter ist schwerlich zu denken, und der Versuch, Lessing sie zuzuschreiben, ist völlig mißglückt [1]). Viel eher darf man auf J. Chr. Bode, den Gewährsmann Schröders für englische Literatur, raten [2]).

Dieser erste Druck der Schröderschen Bearbeitung entsprach weder seinen eigenen Anforderungen, noch war er mit der Form identisch, in der Hamlet am 20. September 1776 zum ersten Male in 5 Akten in Szene gegangen war. Da fehlten, noch anschließender an Heufeld, die Figur des Laertes und, wie bei Garrick [3]), die Totengräberszenen, die Voltaires und Wielands Verurteilung wohl zurückhielt. Wir kennen diese Fassung nicht, doch auch in ihr ist jedenfalls keine Spur von Ed. Devrients Fabelei, ein Soldat erzähle, der Geist habe ihm seine Mütze vom Kopf gestoßen, ein Zug, der nur eine Variante aus dem Hamlet der englischen Komödianten ist und höchstens bei dem von Wandertruppen gespielten Heufeldschen Texte möglich war [4]). Erst die Aufführung vom 21. November „mit Veränderungen" brachte mit der Einteilung in 6 Akte auch die neuen Szenen, da „ein Teil des Publikums den Toten-Gräber-Auftritt verlangte", und bildet die Grundlage des ersten Druckes. Nur ungern hatte sich Schröder zu dieser „Zusammenpfuscherey" [5]) entschlossen und sie bald, in der Vorrede zum 3. Bande des „Hamburgischen Theaters", desavouiert. „Der Verleger" schreibt er, „ersuchte mich um den Druck, ich versprach es, weil ich glaubte Zeit zu haben, ihm die gegenwärtige Gestalt zu geben. Den 1. Aufzug gab ich hin; hernach erlaubten meine Geschäfte nicht, auch die folgenden zu ändern. Der Verleger hielt sich an mein Wort — und so erschien es. Theils Unzufriedenheit mit meiner vorigen Bearbeitung, in welcher ich aus Furcht vor die Aufnahme Shakespearn mehr nahm als nöthig — steifer und nicht selten unverständlicher Dialog: theils die so sehr nachsichtsvolle Aufnahme der Herren Rezensenten hat mich zu dieser Veränderung veranlaßt. Ob es mir gelungen, erwarte

[1]) C. W. E. Brauns: „Die Schrödersche Bearbeitung des Hamlet und ein vermuthlich in ihr enthaltenes Fragment Lessings" 1890. Vgl. E. Schmidt, Lessing² Bd. 1 S. 703. Jac. Minor im Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 17 S. 175 f.

[2]) J. Wihan, J. Ch. Bode, der Vermittler englischer Geisteswerke in Deutschland [Prager Deutsche Studien Bd. 3] 1906.

[3]) Schon von Eschenburg getadelt [Deutsches Museum 1777 S. 40 f.].

[4]) vgl. Creizenach a. a. O. S. 129. D. Jacoby im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 25 S. 115.

[5]) Litzmann: Schröder und Gotter S. 45.

ich. Wo nicht, so vertröste ich das Publikum auf bessere Bearbeitungen Shakespeares."

Diese „gegenwärtige Gestalt", wieder in fünf Aufzügen, bringt der 3. Band des Hamburgischen Theaters im Frühjahr 1778, nachdem das Werk in dieser Form, die Schröder am 25. Januar fertiggestellt, am 6. Februar zum ersten Male gegeben worden war [1]). Trotzdem ist die Ausgabe von 1777 damit nicht aus der Welt geschafft: Drucke von 1781, 1782, 1789 und ein Wiener Nachdruck von 1789, die fast wörtlich stimmen, sind mir bekannt, ebenso soll es sich mit Drucken von 1778, 1779 und 1780 verhalten, die ich nicht gesehen habe [2]).

Zwischen der ersten und zweiten Ausgabe, die wir mit A und B bezeichnen wollen, liegt die von Wieland selbst freudig begrüßte Eschenburgsche Shakespeare-Übersetzung, deren 8. Band (1778) den Hamlet, sprachlich wesentlich flüssiger und ohne Auslassungen gegeben. Sie hat Schröder auch zu Rate gezogen.

Der 1. und 2. Akt sind in Szenenfolge und Inhalt genau beibehalten. Die 1. Szene des 3. Aktes bringt ganz neu das Gespräch von Oldenholm und Ophelia (Shakespeare II, 1). Einem Dekorationswechsel ausweichend, läßt Schröder den Oldenholm sagen: „Da kömmt der König, ich muß ihm das erzählen....Entferne Dich". Er begrüßt das Königspaar und verliest sofort Hamlets Brief (III, 2 A) und schließt seinen Plan, den Prinzen auszuhorchen, an. Bernfield meldet Güldenstern, es folgt (Szene 4) die Unterredung, die ursprünglich Szene 1 gebildet (nach Shakespeare II, 2). Daran schließen sich Szene 5 Oldenholm, Hamlet, Szene 6 Hamlet, Güldenstern, Szene 7 Hamlet allein. In Szene 8, die Shakespeare III, 1 entspricht, fehlt die Königin, der der König durch Güldenstern sagen läßt, wie weit er bei Hamlet gekommen. Oldenholm und der König verbergen sich (Szene 9). Hamlets Monolog und das Gespräch mit Ophelia (Szene 10), ihr kurzer Monolog (Szene 11), das kleine Gespräch von König und Oldenholm (Szene 12), der Monolog des Königs (Szene 13), Hamlets Auftreten beim Gebet (Szene 14) entsprechen der ersten Fassung. Im 4. Akte wird zwischen Hamlets Unterredung mit den Schauspielern und

---

[1]) Ebenda S. 107, 110. Litzmann im „Schröder" Bd. 2 S. 203 gibt den 20. Februar an, in dem „Verzeichnis der Vorstellungen von Ostern 1777 bis Ostern 1778", das dem 3. Bande des „Hamburgischen Theaters" angefügt ist, wird beim 6. Februar angegeben „Hamlet, nach einer neuen Veränderung in 5 Aufzügen", der 20. Februar brachte schon die 3. Vorstellung. Auch daß die Leseprobe am 31. Januar stattgefunden, spricht für das frühere Datum.

[2]) Brauns a. a. O. S. 9.

seinem Dialog mit Gustav die Meldung Oldenholms, der König wolle das Stück hören, eingeschoben, woran aus Shakespeare II, 2 die Lobrede Hamlets auf die Schauspieler als „Chronik des Zeitalters" angefügt wird. Ganz wie in A folgt die Schauspielszene und die Closetszene, die aber nicht den Akt beschließt: als Szene 14 und 15 kommen noch das Gespräch zwischen der Königin und dem König und die Unterredung von König und Güldenstern. Den 5. Akt eröffnet die frühere 3. Szene Hamlet, Gustav, es folgen die weiteren Auftritte bis nach dem Tode Ophelias, den nicht die Königin, sondern Güldenstern schildert (Szene 12 früher Szene 14), Szene 13 entspricht A VI, 3: Güldenstern meldet den König, Szene 14 (A VI, 4) gibt Hamlet und Gustavs Gespräch, Szene 15 und 16 die Schlußszenen.

So hat das Stück eine äußerliche Bereicherung wesentlich nur durch die Oldenholm-Ophelia-Szene erfahren, dagegen die Friedhofsszenen eingebüßt [1]). Geblieben ist die unglückliche Voranstellung der Gebetszene, wie die ganz fragmentarische Wiedergabe der Schauspielszene, die freilich, nach dem Zeugnisse von Schink [2]), Schröder schon bei der Aufführung ergänzt haben soll, auch durch Erweiterungen in Hamlets Monolog. Fortgelassen ist wieder die Beerdigung Ophelias, und die Rechtfertigung Hamlets gegen Laertes hängt, wo auch das Gefecht fehlt, ebenso in der Luft wie früher. Nicht gut geraten ist die, der Vermeidung eines Szenenwechsels halber erfolgte Umstellung der ersten Szenen des 3. Aktes, wo der Plan des Polonius, Hamlet auszuhorchen, durch den Empfang Güldensterns von seiner Ausführung getrennt erscheint. Dagegen hat die Erweiterung des 4. Aktes um die zwei ersten Auftritte des 5. Aktes in A manches für sich.

Um so größer ist aber die textliche Bereicherung, die das Stück erfahren hat. Eine Anzahl kleinerer Einschübe nähert das Werk dem Originale an. Jetzt erst zieht Hamlet den Vergleich (I, 9): „meinem Vater so ungleich, wie ich dem Hercules". Seine Rede, die das Erscheinen des Geistes unterbricht (II, 4) wird, im richtigen Gefühle ihrer dichterischen Absicht, mit Stockungen weiter fortgesetzt, allerdings noch nicht bis zu ihrer wirklichen Ausdehnung, er ruft (II, 8) nach der Schreibtafel, er ironisiert Güldenstern (III, 6): „Mein Oheim ist König von Dännemark, und eben die Leute, die bey meines Vaters Lebzeiten ihm schiefe Mäuler

[1]) Der „Theater-Calender" 1778 S. 38 fragt bei Besprechung von A.: „Warum ist die Todtengräberszene beibehalten? Wie ich höre, wird sie auch die Ackermannsche Direktion in Zukunft weglassen."

[2]) „Dramaturgische Fragmente" 1781 Bd. 1 S. 161.

zogen, geben jetzt zwanzig, vierzig, fünfzig, ja hundert Goldstücke, um sein Bildniß zu haben." Jetzt erst jubelt Hamlet (IV, 7), nach dem Schauspiele, mit den Strophen auf, die nach Eschenburg wiedergegeben werden.

Die Stellen, welche schon V, 3 der ersten Fassung aus dem Monologe nach der Begegnung mit Fortinbras' Heere herübergeholt worden, sind jetzt (V, 1) aus derselben Quelle bedeutend erweitert, so daß fast das ganze Selbstgespräch nunmehr beibehalten wird. Damit ist sichtlich auf eine Verstärkung der Leidenschaftlichkeit und tatkräftigen Entschlossenheit des Prinzen hingearbeitet.

Noch ausgiebiger erscheint Oldenholm bedacht, der aus einer Nebenrolle zur komischen Figur wird. Jetzt erst darf er sich in seiner breiten Geschwätzigkeit bei Vorlesung von Hamlets Briefe (III, 2) ergehen, zu den Scherzen Hamlets mit der Wolke (IV, 9) gesellt Schröder die Szene mit dem Hute aus dem Auftritte Osricks (Shakespeare V, 2). Ophelia wurde mit der Schilderung von Hamlets verstörtem Aussehen bedacht (III, 1), ein wichtiger Beitrag zur indirekten Charakteristik des Prinzen. Der König, dessen Reuemonolog (III, 13) durch einige neu aufgenommene Sätze erweitert erscheint, legt (V, 11) Laertes seinen Plan, Hamlet in England töten zu lassen, ausführlich dar, nach Güldensterns Meldung vom Tode Ophelias (V, 12) entfacht sich Laertes' Wut, der König deutet zunächst wieder auf den Vollzug der Rache in England, Laertes erklärt sich mit dieser „späten ungewissen" Rache nicht begnügen zu können. So beschließt der König seinen sofortigen Tod; nachdem er sich entschuldigend zu Güldenstern gewendet: „Ihr seht, daß ich gezwungen bin!" sagt er: „Ein Becher Gift soll die gekränkte Majestät und den beleidigten Sohn und Bruder rächen." Der König wird zum einzigen Missetäter, und sowohl Laertes wie die Königin erscheinen entlastet. Laertes sagt, ähnlich wie beim Waffengange Shakespeares („Und doch beinah ists gegen mein Gewissen") bei der Übergabe der Becher: „Doch kann ich's kaum übers Herz bringen", und seiner Versöhnung mit Hamlet sind noch die Worte beigefügt: „An dem Mörder meines Vaters hätte ich mich als Edelmann gerächt, aber den Verräter gegen seinen König, wofür Euch dieser Boshafte ausgab, hielt ich nur des Giftes werth. Vergebt mir!" Noch viel stärker aber bemüht sich Schröder, die Figur der Mutter dem Zuschauer dadurch sympathisch zu machen, daß sie ihre Gefühle für den Sohn ausspricht und an der Aktion gegen Hamlet völlig unbeteiligt erscheint. Aus diesem Grund hat er sie nicht einmal die Verabredung der Belauschung Hamlets durch Oldenholm mitmachen lassen und ihr auch den

Bericht Ophelias entzogen, da sie sonst schwer der Besprechung über seinen Tod fernezuhalten gewesen wäre. Besonders einige Zutaten Schröders sind bezeichnend, wie sehr gerade diese Figur in das Fahrwasser des bürgerlichen Schauspiels geriet. Die Closetszene bringt nach Hamlets Abgang die, zum Auftreten des Königs (IV, 13 u. 14) hinüberleitenden Sätze: „Gott! Was wird aus mir werden! Wie rett' ich den König? — Wie rett' ich meinen Sohn? Wie rett' ich mich von den Qualen, die meine Seele zerreißen?" Der König begrüßt sie: „Nun, meine Königin! Ist durch diese Unterredung meinen Sorgen, meinem Verdruss abgeholfen? — Doch wie? Welche Bedeutung soll ich diesen Seufzern, diesem Ächzen geben?" Sie berichtet ihm von Hamlet. Er hält ihr vor: „Nur Eure Liebe zu ihm setzt uns in dieses schlimme Verhältniss — sie verblendete Euch gegen das, was die Klugheit erforderte." Und sie erwidert: „Ja, ich liebe ihn; ich bin Mutter, mein Leben ist mit dem seinigen verwebt — hütet Euch also !— häuft nicht Verbrechen auf Verbrechen! — schickt ihn nach England! zwar mit Schmerz willige ich darein — und doch kann mich nur seine Entfernung beruhigen. Nur bedenkt, daß er mein Sohn ist, daß ich jeden seiner Unfälle mitfühle — und keine Verpflichtung den Muttertrieb in mir austilgen kann." Der König beruhigt sie: „Fern sey der Gedanke meiner Seele, etwas gegen sein Leben zu unternehmen. Ich will Euch folgen; laßt mich die Anstalt dazu treffen. — Begebt Euch zur Ruhe, meine Gemahlin, ihr habt einige Augenblicke Schlafs nöthig." Und sie geht ab, indem sie den Worten in A: „Schlafen? kann ich es noch einmal in diesem Leben?" hinzufügt: „Bey allem, was ihr mit ihm vornehmt, bedenkt, daß er mein Sohn ist." Und der König spricht ihr nach: „Geh, Thörin, die du zwischen mir und ihm wanken kannst." So ist nicht nur sie entlastet, auch der König wird noch schwärzer gezeichnet.

Die Ängstlichkeit, die sich schon im ersten Hamlet Schröders in der Motivierung zeigt, erscheint hier noch in kleinen Zusätzen verstärkt. Es mochte wohl auffallen, daß dieselben Soldaten Nacht für Nacht Dienst haben sollten; so sagt Bernfield (I, 10) auf Hamlets Frage, ob sie wieder diese Nacht wachen: „ich habe darum gebeten." Sorgfältig wird auch der Brief Hamlets in den Händen Oldenholms begründet. Ophelia sagt, auf seine Frage, ob sie Hamlet hart begegnet sei: „Nein, theurer Vater! Nur daß ich seit dem Briefe, den ich Euch übergab, keinen mehr angenommen."

Oldenholm: Wo ist der Brief? (er sucht und zieht ihn aus der Tasche) Verwünscht sey mein Gedächtnis! noch dacht' ich nicht daran, ihn zu lesen — (übersieht ihn) so ists — so ists — Du bist die Ursache seiner Tollheit."

Der König muß (III, 4), wo er Güldenstern versichert, er begreife nicht, was Hamlet so außer sich geraten lasse, sich gegen Oldenholm wenden und mit Bezug auf dessen Vermutungen hinzusetzen: „Denn Eure Ursache scheint mir immer noch schwach und unwahrscheinlich."

Die Zusätze und die zahllosen Veränderungen, die der Text erfahren hat, gehen zum Teil auf Eschenburg zurück; zum Teil aber hat Schröder neuerlich Wieland herangezogen, und endlich erscheinen eine Reihe von Stellen in einer ganz selbständigen Fassung. Als Prinzip läßt sich deutlich das Streben nach Verständlichkeit und theatralischer Sprechbarkeit erkennen. Er sucht sichtlich den kürzesten Ausdruck. Einige Beispiele für viele:

(II, 3) Wieland und Schröder A: „Was den Prinzen betrifft, so glaubt so viel von ihm..."
Eschenburg: „In Ansehung Hamlets mußt du bedenken,"...
Schröder B: „Bedenke, daß Hamlet..."

(III, 10) Wieland und Schröder A: „So soll Eure Tugend nicht zugeben, daß man Eurer Schönheit Schmeicheleyen vorschwatze."
Eschenburg: „So solltet ihr nicht Eure Tugend mit Eurer Schönheit sich unterreden lassen."
Schröder B: „Sucht alle Gemeinschaft zwischen Schönheit und Tugend aufzuheben."

(IV, 13) Wieland und Schröder A: „Ich muß grausam seyn, um eine gute Absicht zu erhalten."
Eschenburg: „Ich muß grausam seyn, blos um liebreich zu sein."
Schröder B: „Tugend zwingt mich zur Grausamkeit."

Er geht Bildern gern aus dem Wege:

(IV, 13) Wieland, Eschenburg und Schröder A: „Legt diese schmeichlerische Salbe nicht auf Eure Seele."
Schröder B: „Sucht keine Beschönigung." [1])

Wie er mit einem, auch ihm nicht gelungenen Satze herumexperimentiert, zeigt die Stelle IV, 7:

Wieland und Heufeld: „Wenn die Comödie dem König nicht gefällt, so gefällt sie ihm eben nicht, und er muß wissen, warum."
Schröder A: „Man wird bald eine Komödie spielen, die ihm noch weniger gefallen wird."
Eschenburg: „Denn wenn die Komödie dem Könige nicht gefällt, so wird er vermuthlich — — Mit einem Worte, sie gefällt ihm nicht."
Schröder B: „Denn da die Komödie dem Könige nicht gefällt, so wird ihm die noch weniger gefallen, die ich ihm vorspielen werde."

---

[1]) Weitere Beispiele bei Merschberger a. a. O. S. 46.

Man beachte, wie die beiden Textierungen Schröders den Worten einen absichtlich heroischen Anstrich geben.

Der Sprechbarkeit dient auch die Tilgung von Fremdwörtern: aus „Calumnien“ werden: „Verleumdungen“, „raisonnieren“ heißt jetzt: „vernünfteln“, „Melancholie“: „Schwermut“ usw.

Auch der Monolog „Sein oder Nichtsein“ hat Eschenburgs Einfluß erfahren. Für „Alle die Stöße, welche das nachgebende Verdienst von dem Unwürdigen empfängt“ tritt knapper: „Die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen“, ebenso ist das schleppende „wenn er mit einem blanken Messerchen machen dürfte, daß man ihm mit der Sterbeglocke läutete“ der weitaus besseren Formulierung: „wenn er sich mit einem kleinen Messerchen in Freyheit setzen könnte“ gewichen. Daß auch für Schröder die Stelle „kein Reisender kehrte je aus dem unbekannten Lande zurück“ zum Anstoße wurde, so daß sie hier wegfiel, nimmt uns nicht wunder. Ganz selbständig und in ihrem ersten Teile nicht glücklich, hat er den Schluß abgeändert, der nun lautet: „So macht uns das Gewissen zu Memmen, so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt und von der Ausführung zurückgeschreckt.“

Aus Eschenburg stammen auch einige Verbesserungen, so die Zuteilung der Worte im Gespräche Hamlets und des Geistes: „O das ist schrecklich!“ an Hamlet, die Eschenburg (S. 54) aus Johnson begründet; ebenso ist die ungenaue Übersetzung aus Wieland in A IV, 4: „Eure Kapaunen werden dabei nicht fett werden“, jetzt mit Eschenburg geändert in „Kapaunen kann man nicht so gut füttern“. Dagegen ist die erste Fassung der Worte an Güldenstern (III, 4 A): „Der Mensch gefällt mir nicht, und das Weib ebenso wenig; ungeachtet du es durch ein Lächeln zu verstehen zu geben scheinst“, die auch Heufeld und Wieland hatten, in die falsche Eschenburgs: „ob mir gleich dein Lächeln zu sagen scheint, daß sie dir gefallen“ verwandelt.

In vielen Einzelheiten ist also die neue Arbeit Schröders als ein wesentlicher Fortschritt gegen seinen ersten Versuch zu bezeichnen. — Das Ganze aber blieb in seiner dem Originale oft so widersprechenden Gestalt erhalten. Daß diese die für ihre Zeit einzig mögliche war, und ein tragischer Hamlet vom Publikum abgelehnt worden wäre, ist vielfach dargelegt worden. „Diesen in weicher, energieloser Schwermuth sich so gern ergehenden Seelen kam Hamlet, der Melancholiker, der nicht seinem Geschicke unterliegt, sondern als Sieger aus dem Kampfe hervorgeht,

wie ein Befreier, ein Vorbild vor, an dessen Anblick und Beispiel sie sich erquicken und Muth schöpfen konnten. Der wirkliche Hamlet Shakespeares, der unterliegt, hätte ihnen nicht halb den Genuß gewährt, wie dieser, der über die Bosheit und Ränke seiner Feinde triumphiert." [1])

Hamlet ist der Vertreter des Guten, gegenüber dem Bösen, die Tugend triumphiert über das Laster. So ist der gute Ausgang, vielleicht schon bei Heufeld, aber jedenfalls bewußter bei Schröder, nicht eine bloße Konzession für das wehleidige deutsche Publikum, es ist die Konsequenz der Idee, die man einmal in das Stück hineingelegt.

[1]) Litzmann: Schröder Bd. 2 S. 207. R. Loening a. a. O. S. 11 f.

IV. Kapitel.

Bühnengeschichte der Schröderschen Bearbeitung.

In Hamburg fand „Hamlet" begeisterte Aufnahme. Im Jahre 1776 wurde das Stück noch dreizehnmal gegeben, immer bei vollem Hause, so daß, da nur fünfmal in der Woche gespielt wurde, auf jeden fünften Spieltag eine Hamletvorstellung kommt. 1777 folgen noch 16 Vorstellungen, obwohl Schröder schon im September meinte, Hamlet „habe das seine getan", 1778 acht, 1779 vier; auch in Hannover führte ihn die Gesellschaft, zum ersten Male am 1. Januar 1777, vor [1]). Die Besetzung war zunächst: Hamlet-Brockmann, König-Reinecke, Königin-Frau Reinecke, Oldenholm-Klos, Gustav-Lambrecht, Ophelia-Dorothea Ackermann, Geist-Schröder. In der erweiterten Fassung übernahm Lambrecht den Laertes, Schütz den Gustav, Schröder gab zum Geist noch den Totengräber.

Voll Enthusiasmus spricht sich ein Bericht der „Hamburger Adress-Comptoir-Nachrichten" aus, der wohl Bock zum Verfasser hat [2]). „So sehr verschieden", heißt es hier, „auch die einzelnen Urtheile über Spiel und Stück sonst zu sein pflegen, so war doch bey der dreymahl hintereinander erfolgten Vorstellung des Hamlet in Hamburg das jedesmalige sehr zahlreiche Publicum im Schauspielhause so aufmerksam, so hingerissen, daß es schien, als wenn nur eine Person wäre, nur ein Paar Augen, nur ein paar Hände zugegen wären, so allgemein war die Stille, das Erstarren, Staunen, Weinen und Beyfallklatschen... Ein jeder betheuerte, den abermaligen Vorstellungen des Hamlet von neuem beyzuwohnen." Der Theater-Calender von 1778 (S. 38) sagt: „Eine Übersetzung von der Art ist immer ein Original werth. Der Beyfall des Hamburger Publikums sey Zeuge."

---

[1]) B. Litzmann, Schröder Bd. 2 S. 201; Schröder und Gotter S. 76, 113.

[2]) „Schreiben an einen Freund in H*** über die Vorstellung des Hamlet in Hamburg" in Nr. 77 vom 30. September 1776, mitgeteilt bei Litzmann, Schröder Bd. 2 S. 193 f. und Loening a. a. O. S. 5 f.

Auch an einem Gegner fehlte es nicht, und zwar an einem recht stimmkräftigen, dem Lizentiaten Albrecht Wittenberg, der, aus einem Verteidiger der Schaubühne zu ihrem Gegner als Sekundant Goezes geworden, in verschiedenen Schriften das Wirken Schröders und namentlich den englischen Geschmack heftig befehdet [1]). So spricht er das große Wort aus: „Der Fonds des Stücks taugt, dünkt mich, gar nichts. Der Geist des Königs Hamlet, der im Harnisch spuken geht, ist das Pivot, auf welchem sich die ganze Maschine herumdreht; von dieser ungereimten Erdichtung hängt das ganze Stück, die Rache, ab, die Hamlet am Könige ausübt, aber mich deucht, es ist ungereimt, auf einem solchen Grund zu bauen, und ein Gespenst, zumal ein Gespenst im Harnisch, ist immer ein lächerliches Ding.... Man sollte dieses Stück, dessen Grund weder wahr ist, noch wahr sein kann, gar nicht auf die Bühne bringen" [2]). Er bekrittelt im Anschlusse an Voltaires Schreiben an die Académie française über Shakespeare, das er gegen Eschenburgs Abfertigung mit zustimmenden Anmerkungen begleitet [3]), die „abgeschmackte" Totengräberszene, den Wahnsinn Ophelias und stellt den entzückten Zuschauern Männer von Geschmack entgegen, die erklärt haben, sie müßten von der Wache ins Theater geführt werden, wenn sie Hamlet zum zweitenmal sehen sollten.

Ebenso wie das Werk, erfährt auch die Darstellung in der Schrift Bocks ebensoviel Lob, als durch Wittenberg Tadel. Dorothea Ackermann erschütterte den anonymen Berichterstatter in der Wahnsinnsszene auf das tiefste. „Beschreiben läßt sich ihr Spiel in dieser Szene nicht, nur sehen und empfinden. Noch blutet mir mein Herz über das arme, zerrüttete Mädgen! Sie hätten sehen sollen, wie alle um mich herum aus stieren Augen weinten! Ich versichere Sie, die Ackermann hat diese Scene so wahr gespielt, daß ich erschrak, wie ich sie sah." Reinecke war vortrefflich, trotz seines allzuehrlichen Gesichtes, ebenso seine Frau, Lambrecht und Klos entsprachen. — Wittenberg dagegen zitiert die Äußerung einer Dame, sie sei bei der Wahnsinnsszene ganz kalt geblieben, nicht die Ackermann habe diese Szene gespielt, sondern „ihr fantastischer Kopfputz, ihr Fächer von Kornähren und ihr aller Schminke beraubtes Gesicht, das freilich fürchterlich aussieht", und er

---

[1]) vgl. E. Schmidt, Lessing² Bd. 1 S. 603; Bd. 2 S. 283 ff.

[2]) „Briefe über die Ackermannsche und Hamonsche Schauspielergesellschaft zu Hamburg", Berlin und Leipzig 1776. Vgl. A. E. Brachvogel, Geschichte des Kgl. Theaters zu Berlin. 1877. Bd. 1 S. 281 f.

[3]) Hamburg 1777. Eschenburg im Deutschen Museum 1777 S. 40.

fertigt die übrigen Darsteller als höchst mittelmäßig ab, „obgleich diese Rollen leicht zu spielen sind.“ Große Bewunderung fand allgemein Schröders Geist: „Seine Figur kam ihm sehr zu Hilfe und daß er ihn meisterhaft gesprochen hat, brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen“, melden die Adreß-Comptoir-Nachrichten. Bekannt ist die Äußerung des Wolfenbüttler Fragmentisten Reimarus: „Auf den Geist seht! den Geist bewundert. Der kann mehr als die andern zusammen“, und die Hofrätin Heyne, die den Hamlet im Winter 1777 in Hannover sah, schreibt noch 1820: „Der Geist im Hamlet steht noch vor mir und erfüllt mich mit Entsetzen, wer Schröder in dieser Rolle sah, kann ihn nie vergessen“ [1]). Und der Wiener Schauspieler J. H. F. Müller, der auf seiner offiziellen Theaterreise den Hamlet in Hamburg am 23. September sah, rühmt Reineckes und Schröders „große Verdienste“. „Der Letzte, ein langer hagerer Mann, spielte die untergeordnete Rolle des Geistes mit einer Täuschung, die Schaudern erregte. Er ging nicht — er schien zu schweben. Ein dumpfer, hektischer Ton, den er angenommen hatte und bis ans Ende beybehielt, brachte eine ungemein gute Wirkung hervor.“ [2]) Was will es daneben besagen, wenn Wittenberg an seinem „platten Bedienten-tone“ mäkelt! Aber die Hauptsache war natürlich der Hamlet selbst, und Brockmann entschied den Erfolg des Werkes. „Er hat sich“, heißt es in den Adreß-Comptoir-Nachrichten, „selbst übertroffen. Bey der ersten Vorstellung war sein Spiel nicht so meisterhaft, und es schien, als wenn er furchtsam wäre. Er, der zum ersten Male in Garricks Meisterrolle vor einem Publikum auftrat, worunter so viele die Rolle von Garrick selbst gesehen hatten, fürchtete sich vielleicht vor der Parallele, die diese ziehen würden.... Daher kam es wohl, daß er den wahnwitzigen und den nicht wahnwitzigen Hamlet nicht genug in Sprache, Aktion unterschied; der doch um desto mehr abstechend gespielt werden muß, weil Hamlet sich toll stellt. Herr Brockmann hat diesen Fehler in den folgenden Vorstellungen ganz verbessert, und alle, die Garrick spielen gesehen, haben auch ihm das verdiente Lob beygelegt. Gewiß ist, daß unser Brockmann in seinem Fache der erste Schauspieler Deutschlands ist.“ Und Müller, der hauptsächlich um Brockmanns willen nach Hamburg gekommen war, berichtet: „Schon in der ersten Scene zeigte er den denkenden Künstler.

[1]) Litzmann, Schröder Bd. 2 S. 200. „Zu dieser Rolle“, schreibt der Schauspieler J. Lange (Selbstbiographie S. 97), „kann wohl Niemand so bestimmt gewesen seyn, als Schröder, dessen lange hagere Gestalt und hohler Grabeston den Hörern die Haare als die Stacheln des ergrimmten Igels emporstehen machte.“

[2]) „Abschied von der Hof- und Nationalbühne“ 1802 S. 110.

Er trat mit edlem Anstand auf. Seine Sprache ist rein, rund, kraftvoll und hat nicht das Mindeste mehr von der weichen, österreichischen zusammengezogenen Mundart. Der Mann hat seit den eilf Jahren, da er bey uns war, unglaubliche Fortschritte in der Kunst gemacht. Seine Stellung, da er den Geist seines Vaters erblickte, war mahlerisch. Sein starrer, auf dieses Phantom gehefteter Blick entwickelte sich, da er in der Folge das schreckliche Verbrechen seines Oheims erfuhr, mit nach und nach steigender richtiger Gradation in Rache drohende Züge. — Auch im Wahnwitze vergaß er die Natur nicht, da er zuweilen absichtlich Vernunft blicken ließ, sich aber meisterhaft wieder faßte und in seine erkünstelte Verwirrung zurückkehrte. Unter dem kleinen Schauspiele, welches auf seine Anordnung dem Könige und seiner Mutter vorgestellt wird, fixierte er seinen Oheim mit forschenden Augen, und in seinen Blicken las man über dessen Betroffenheit triumphierende Freude, die Worte des Geistes bestätigt zu finden." Auch Brockmann, den er kurz vorher noch den einzigen genannt, der den Namen Schauspieler verdiene, läßt Wittenberg nicht gelten, namentlich gegen die „Unverschämtheit", ihm den Namen eines deutschen Garrick beizulegen, wie auch der Hamburger „Unparteiische Correspondent" getan, remonstrierend: „Er wollte den Garrick nachahmen, er blieb aber immer der steife Brockmann und acquittirte sich von seiner Rolle, die sich gleichwohl fast von selbst spielt, sehr mittelmäßig." Er nennt ihn „einer Drahtpuppe völlig gleich", sein ganzes Wesen sei „steif und geziert", seine Sprache „gezwungen". Viele, die Garrick gesehen, haben beteuert, „daß nicht die geringste Ähnlichkeit zwischen beiden Schauspielern zu finden sey... Ein Wunder wärs nun freylich nicht, wenn Herr Brockmann den Hamlet gut gespielt hätte... der muß ein entsetzlicher Dummkopf seyn, der in dieser Rolle dem gemischten Haufen der Zuschauer nicht ein Genüge thun sollte. Allein ich behaupte, daß Herr Brockmann die Rolle höchst mittelmäßig gespielt hat". Und ein Freund zitiert ihm die Schauspielerregeln und sagt: „Die Fehler, vor welchen Hamlet hier die Schauspieler warnt, beging Herr Brockmann gerade selbst, keinen einzigen ausgenommen. Sein Ton und Accent waren nicht natürlich; er zerreißt, so zu reden, die Leidenschaft in Fetzen und geberdet sich nicht anders wie ein toller Mensch; er ging stets über die Gränzen des Natürlichen hinaus; kurz, er that alles, was er nach Hamlets Vorschrift nicht thun sollte. Mein Freund hatte Recht." Die maßlose Heftigkeit des Urteils läßt auf persönliche Gereiztheit des Rezensenten schließen, und manche Zeugnisse bestätigen diese Vermutung.

Diese spärlichen, wenig besagenden Nachrichten finden glücklicherweise ausgiebige Ergänzung in Berlin, wohin Brockmann seinen „Hamlet" trug. Hatte die Aufführung in Hamburg mehr lokale Bedeutung, so hat die Berliner Vorstellung schon damals, wie heute, erst dem Werke und seinem Darsteller einen Ruf bereitet, der durch ganz Deutschland flog. Am 17. Dezember 1777 trat er auf der Bühne Theophilus Döbbelins zum ersten Male als Hamlet auf, und unter ungeheurem, sich immer steigerndem Zulaufe wird das Stück elfmal bis zum 8. Januar gegeben, die beiden letzten Male durch die Totengräberszene zu einem 6. Akt wieder erweitert, ohne damit die Zustimmung der Kritik zu finden [1]). Die größten äußeren Ehren zeugen für den Triumph des Schauspielers. Er wurde, eine ganz ungewöhnliche Auszeichnung, nach der letzten Vorstellung vorgerufen, eine silberne Denkmünze wurde auf ihn geprägt, Chodowiecki verewigte ihn mit seinem Griffel. Ein Moses Mendelssohn schildert das allgemeine Entzücken der „sonst so frostigen" Berliner und gesteht: „auch mich riß er völlig hin" [2]). „Er ist Hamlet" ruft man begeistert, „er kniete", heißt es, „nicht umsonst für Shakespeares Büste, glücklich entwand er ihm einen der Kränze, die seine Stirne umflochten und setzte ihn sich selbst auf". Als er fortging, hallte es ihm nach: „Wie ein elektrischer Schlag noch lange seine Wirkungen in unseren Gebeinen zurückläßt, so fühlen wir noch immer Hamlet, obgleich Brockmann fort ist" [3]).

Diese Berliner Vorstellungen gaben den Anlaß zu einer umfangreichen Schrift eines der besten Theaterkenners seiner Zeit, des gewandten Schriftstellers Johann Friedrich Schink, die noch kleinere Ergänzungen in anderen seiner Werke fand [4]). Ihm danken wir so eine

---

[1]) Theater-Journal für Deutschland 1778 Stück 5 S. 57: „Diese Szenen, welche beim Lesen so sehr interessieren, tun ganz entgegengesetzte Wirkung bei der Aufführung. Die Handlung wird dadurch zu sehr unterbrochen und das Hauptinteresse also nicht wenig geschwächt." Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 53: „Das Stück verliert nichts, wenn sie wegbleiben." Vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 13 S. 284 f. und R. Genée in Nord und Süd Bd. 3 S. 398 ff.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 25 S. 119. Vgl. Bd. 12 S. 201.

[3]) Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 5, 53.

[4]) „Über Brockmanns Hamlet. Dem Herrn Bibliothekar Reichard zu Gotha gewidmet." Berlin 1778. „Literarische Fragmente" 1785 Bd. 2 S. 360 ff. „Dramaturgische Monate" 1790 Bd. 1 S. 213 ff. „Dramaturgische Fragmente" 1781 Bd. 1 S. 153 ff. Vgl. C. Humbert, „Schink und die erste Periode der deutschen Hamlet-Kritik oder der idealistische Hamlet" in Zeitschrift für lateinlose höhere Schulen Bd. 9 S. 321 ff.

der in der deutschen Literatur recht seltenen Analysen einer Rolle, und können uns durch sie ein annäherndes Bild der Auffassung Brockmanns machen.

Seine Beurteilung geht aus einer tiefen Versenkung in das Drama Shakespeares hervor, das er zum Gegenstande seiner Studien gemacht, noch ehe es ihm auf der Szene entgegengetreten. Selbst Brockmann hat nicht alle seine Ideale verwirklicht: „Ich fühle seinen Hamlet als wahres Werk des Genies. Das Gefühl seines Werths ist kein flüchtiger Eindruck, sondern das Resultat einer zwölfmaligen Überzeugung..... Aber deswegen zu sagen, Brockmann habe gar nichts zu erinnern übrig gelassen, kein menschlicher Acteur könne so etwas nachspielen, so ein Schauspieler existiere in ganz Deutschland mehr, das kann ich unmöglich. Auch wäre sein Hamlet gar nicht das Werk des Genies, wenn es keine Flecken hätte. Brockmann hat nicht ganz Hamlet, als Hamlet, dargestellt, so spricht meine Überzeugung, so muß sie sprechen, wenn ich anders meinen Shakespeare recht verstanden. Auch kömmt im Ganzen Herrn Brockmanns Spiel dem Ideal gleich, das ich mir entworfen habe und bestätigt mich — aber zuweilen weicht er ganz wieder davon ab. Der Hauptzug in Hamlets Karakter ist tiefe, innige, menschenfeindliche Schwermuth.... Herrn Brockmann war dieses nicht entgangen. In der ersten Szene, in der er erscheint, tritt er mit dem beredtesten Ausdruck des Schmerzes langsam und bebend einher, den Blick zur Erde gesenkt, die Arme übereinander geschlagen, ein wahres Ideal für einen Mahler, der den Schmerz mahlen wollte! Während daß der König spricht und er stumm dasteht, ist gleichwohl seine Stummheit beredter als eine Menge von Worten. Er seufzt tief aus der Brust, seine Augen scheinen in Thränen zu schwimmen und seine Knie unter ihm zu zittern. Indessen merkt man mitten unter diesen Zeichen der Traurigkeit den Kampf der stärkeren Leidenschaft deutlich genug. Sein Unwillen wird in den Blicken voll Verachtung, die er zuweilen auf den König und seine Mutter wirft, merklich sichtbar und bricht auf einmal auf die Anrede des Königs in den Worten aus: Lieber nicht so nah befreundet und weniger geliebt! [1]). Wiewohl er diese Worte nur vor sich hin geworfen, bemerkt er wohl, daß er wider seine Absicht sich zu weit habe hinreißen lassen, er faßt sich also und sinkt wieder in den Stand der Schwermuth zurück." In der Rede über den Schein schlägt Brockmann richtig einen schärferen Ton

[1]) Schon dieses Zitat, ebenso wie die folgenden, beweist, daß der Berliner Aufführung der Text A zugrunde lag. In B heißt es nach Eschenburg „Etwas mehr als Vater und weniger als Sohn."

an. „Sicher darf der klagende, larmoyante Ton nicht der Hauptton in dieser Rede sein... es würde mir unbegreiflich sein, wenn ein Schauspieler, der anders seiner Kunst Meister wäre, diesen merklichen Abfall Hamlets von seiner Schwermuth bis zur Bitterkeit und Unwillen nicht bemerkte, und diese ganze Rede im Ton des Klagens, der Wehmuth vortrüge." Im Monologe herrscht nach Schinks Meinung der äußerste Wechsel von Leidenschaften und Empfindungen. Zuerst kommt Wehmuth: „Sein Ton ist der bebende Ton des ängstlichsten Schmerzes, begleitet von tief aus der Brust geholten Seufzern". Dann macht sich Abscheu geltend, endlich siegt der Schmerz, zum Schlusse „überschwemmen Thränen seine Backen". Dieser Monolog „darf nicht in einem klagend larmoyanten Ton vorgetragen werden. Und doch hat Herr Brockmann diese Verschiedenheit des Affekts nicht bemerkt oder nicht bemerken wollen". Ausgezeichnet war die Szene mit den Freunden in ihrem gezwungen munteren, aber doch feierlichen Ton. „Was Brockmann besonders als großen Schauspieler auszeichnet, ist die außerordentliche Beredsamkeit seines Gesichts. Sein Auge, naß von Thränen, hängt starr auf dem Boden und ein finsterer Flor von schwarzen Ideen umhüllt seine Stirn. Seine Freunde treten auf, er erkennt sie, trocknet sich die Augen und seine Thränen ersticken gleichsam im Hervorkeim. Ein heiteres Lächeln zieht über seine Backen und Augen — aber es ist nur das Lächeln des dämmernden Tages." Dann taucht der Argwohn wieder auf, nach Abgang der Freunde bleibt er eine Weile sprachlos. Von der Geisterszene hatte Schink beim Lesen immer den tiefsten Eindruck, auf der Szene ließ sie ihn ganz kalt, vielleicht, weil da „die Einbildungskraft mehr Farben hat, sich die Scenen auszumahlen, als die Wirklichkeit sie geben kann. Auch entsprang der Mangel des Schaurigen und Feyerlichen bey der Vorstellung, dünkt mich, aus dem Bedürfnis des hiesigen Theaters, das nicht Größe, nicht Tiefe genug hat, um eine solche Geistererscheinung täuschend genug und also effectuöser zu machen". Doch auch Brockmann stellt ihn nicht zufrieden: „Der Geist tritt auf. Herr Brockmann schlägt ein Kreuz, wirft den Hut herunter, steht mit bebenden Knien, keuchendem Athem und vorgebeugtem Leib da — und indem der Geist näher tritt, redet er ihn mit gebrochner Sprache und mit halben Tönen an. Schön! vortrefflich!" Aber der Verfasser erhebt Einwände: „Erstaunen fährt allemal zurück. Ich würde allerdings Herrn Brockmann in dem schönen und natürlichen Gedanken des Kreuzschlagens und Hutabwerfens folgen — aber meinen Leib rückwärts biegen; und da Erstaunen allemal die Zunge bindet, in dieser Attitüde des Erstaunens

drei bis vier Minuten sprachlos bleiben, nach und nach mich mehr vorwärts beugen, nach und nach Worte zu finden scheinen und so den Geist wie Herr Brockmann in halben gebrochenen Tönen anreden.... Sein Ton ist in der ganzen Scene der Ton des Bebens und Zagens. Da ihm der Geist verschiedene Male winkt, reißt er sich von seinen Freunden los, schwankt, sein Schwerd von sich gestreckt, mit zitterndem Schritt hinter ihm her. Schön! herrlich! riefen die Zuschauer. Ja wohl schön, dacht' ich, aber nur nicht im Sinn des Dichters, nicht in Hamlets Karakter!... Fest und entschlossen dem Geiste folgen und da allenfalls in der Mitte des Theaters eine Pantomime, die einen kleinen Kampf, ob er folgen sollte oder nicht? verriethe, aber dann mit Entschlossenheit fortgehen, das allein heißt diese Scene im Sinne des Dichters und im Karakter Hamlets spielen." Nach dem kurzen Monologe, in dem das Fehlen der Stelle „Schreibtafel her!" zu beklagen ist, schlägt Brockmann in der Szene mit den Freunden einen ganz falschen Ton an. „Nun frag ich einen jeden, ob Hamlet in dieser Situation wohl launigen Ton hat, wohl den Geist, so zu sagen, foppen kann, wie Herr Brockmann hier thut? Wahrlich nicht." Mit dem nächsten Akte fängt Hamlet an, den „Gecken" zu spielen, „und diese Scenen sind unstreitig Brockmanns Triumph. Hier sieht man ganz den Virtuosen und den Meister in seiner Kunst. Spielend wirft er uns hier aus einer Leidenschaft in die andere, jede Art des Ausdrucks steht ihm zu Geboth, seine Nuancen sind fein und eines so großen Künstlers würdig. Nur eines dünkt mich Herr Brockmann in diesen Scenen vergessen zu haben, nemlich, daß er den Narren nur macht, sich nur wahnwitzig stellt, nicht ist, und eben deswegen sich oft vergessen, oft aus dieser Mummerey der Narrheit herausgehn und der närrische Ton sehr oft in Bitterkeit und Wehmuth ausarten muß. Es ist immer ein Unterschied unter Narr seyn und unter den Narren nur machen". Die Szene mit Güldenstern, in der Schink die Rede „Welch ein Meisterstück ist der Mensch" als Apotheose Hamlets auf seinen Vater faßt, nimmt Brockmann unbegreiflicherweise „auf einen närrischen Fuß". Bedauerlich erscheint Schink wieder das Fehlen des Hecuba-Monologs, den er übersetzt. Ausführlich bespricht er „Seyn oder nicht seyn": „Ein Monolog, der unstreitig die größte Kunst des Schauspielers erfordert. Er sehnt sich recht herzlich eines Lebens los zu werden, das der Thränen nicht werth ist, die man darum vergießt. Dieser Monolog muß ohne alle Action, bloß in dem raisonnierenden, überlegenden Ton vorgetragen werden. Langsam daher schreitend, die Arme übereinander geschlagen, den Kopf gesenkt, den Blick in Gedanken verlohren muß Hamlet auftreten." Der Ophelia hat er „mit größter

Rührung" zu nahen. „Diese Scene enthält so viel rührendes, so viel ans Herz dringendes, daß ich es Herrn Brockmann kaum vergeben kann, daß er durch sein am unrechten Orte den Gecken spielen uns alle diese Rührung weglachen gemacht hat." Hamlet wünscht hier: „Daß Ophelia die weltlichen Verbindungen verlassen und ihr Leben ganz in gottgeheiligter Stille zubringen möchte. Er denkt schlechterdings hier nicht daran, den Narren zu machen. Sein Ton ist niemals närrisch, bitter und spottend wird er wohl, aber nie ist der Ton der Ton des Hanswursts. Das heißt die ganze Scene und den ganzen Sinn des Dichters vergreifen." Während er leider nichts über die Schauspielszene sagt, nennt er das Gespräch mit Oldenholm und Güldenstern, besonders sein „Spiel mit der Flöte" ganz besonders schön. Die Szene mit der Mutter war „im Ganzen vortrefflich, ob er sich gleich die feineren Übergänge von Schmerz zu Bitterkeit, von der Wehmut zum Unwillen nicht selten hat entschlüpfen lassen". Auch zeigte er beim Erscheinen des Geistes nicht den richtigen Schreck, er blieb hier nur Brockmann, wurde nicht zum Hamlet. Desto mehr rühmt ihn ein anderer Berichterstatter: Brockmann zeigt „bei den Worten: Seht ihr denn nichts hier? mit beyden Händen und den rechten Arm ausgestreckt, auf den Geist hin. Der vorgesetzte rechte Fuß, der vorwärtsgebeugte Oberleib, die Kopfhaltung, alles ist der Situation gemäß. Die Königin selbst scheint zu glauben, er wolle dem Geiste nach" [1]).

An diesem Punkte des Dramas macht Schink ganz plötzlich Halt in seinen Bemerkungen, wo er ja überhaupt „mehr Shakespeares Hamlet als Brockmanns Hamlet zergliedern" wollte. Und wo ihm, wie er in den „dramaturgischen Fragmenten" sagt, Hamlets Tod „wider alle Gesetze der poetischen Gerechtigkeit, der Moralität und Wahrheit" und die ganze Katastrophe nur „plump und kindisch" erscheint, hat er sich hier auch wohl nicht weiter mit der Darstellung des letzten Teiles beschäftigt, für den er an obengenannter Stelle einen Einrichtungsvorschlag, der die Totengräberszene und Ophelias Begräbnis bewahren will, macht.

So geht Schink mit einer vorgefaßten Meinung an Brockmanns Hamlet heran: ihm erscheint, wie er öfter betont, „das Wesen Hamlets als tiefe Schwermut, die selbst sein Gespräch mit Ophelia, in dem er seine absichtliche Pose den Lauschern gegenüber nicht beachtet, völlig durchdringt". Soweit Brockmann dieser seiner Auffassung Rechnung trug, stimmt er ihm völlig bei. „Wie Niobe ganz Tränen" mochte man wohl

[1]) Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 68.

von diesem Hamlet sagen. Aber das ironisch-bittere Element der Rolle scheint bei Brockmann stark ins Burleske gezogen worden zu sein und in virtuosenhafter Durchführung, ohne rechte Verbindung mit dem Grundzuge der Rolle die letzten Akte beherrscht zu haben: auf der einen Seite schlaffe Weichlichkeit, auf der anderen exaltierte Lustigkeit — so mag wohl, wie Litzmann richtig bemerkt, ein Yorik-Sterne'scher Ton diesen Hamlet gekennzeichnet haben.

Ironisch wendet sich Schink am Schluß seiner Schrift an die Herren, die behaupten, Brockmann spiele den Hamlet besser als Garrick. So kehrt auch hier der Name des großen Künstlers wieder, und die Frage muß gestellt werden, ob und was der deutsche Hamlet dem englischen abgelernt haben kann [1]).

Eine mündliche Tradition mag, wie auch der oben angeführte Bericht erwähnt, bei dem regen Verkehr des nördlichen Deutschlands nach England schon lange von dem Künstler, der zuerst wieder auf der Szene „die Sprache der Natur unverfälscht zu sprechen versucht", Wunderdinge erzählt haben, ehe der Vorläufer des Sturms und Drangs, H. P. Sturz über seine persönliche Bekanntschaft mit Garrick in Reisebriefen von 1768 berichtete, die erst viel später zum Drucke redigiert wurden, und den Schauspieler, den er übrigens nie als Hamlet gesehen, nur flüchtig streifen, mit der ausdrücklichen Bemerkung, man könne über ihn nichts Besseres als Lichtenberg sagen [2]). Und dieser hatte in Briefen an Boie eine ausführliche Charakteristik einer Reihe Garrickscher Darstellungen entworfen, deren Veröffentlichung im Deutschen Museum zur selben Zeit einsetzte, als Schröder seinen ersten deutschen Hamlet fertigstellte [3]). Schon vorher war eine französische Schrift von M. Sticotti „Garrick oder die engeländischen Schauspieler" in deutscher Sprache erschienen [4]).

Wie Schröder hatte auch Garrick zuerst den Geist gespielt und war rasch zum Hamlet selbst übergegangen, den er in London zum ersten Male im November 1742 gab, um nun noch Jahrzehnte an der anfangs durch-

[1]) vgl. Chr. Gaehde, „David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst" [Schriften der Shakespeare-Gesellschaft Bd. 2] 1904.

[2]) Schriften (Neue Ausgabe) 1786. Bd. 1 S. 120 ff. Vgl. M. Koch, H. P. Sturz 1879 S. 166.

[3]) Deutsches Museum 1776 S. 571 ff.; S. 984 ff.; 1778 S. 11 ff., 382 ff., 434 ff. Vermischte Schriften [Ausgabe Wien 1844] Bd. 1 S. 129 ff. A. Leitzmann, „Notizen über die englische Bühne aus Lichtenbergs Tagebüchern" im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 42 S. 158 ff.

[4]) Kopenhagen und Leipzig 1771.

aus nicht vollkommenen Rolle zu arbeiten. Lichtenberg hat ihn am 2. und 12. Dezember 1774 als Hamlet gesehen und berichtet 1775 auf Grund seiner Aufzeichnungen. Er verweist auf die auch in Deutschland sehr verbreitete hübsche Schilderung, die Fielding in seinem „Findling“ von der Wirkung dieser Vorstellung auf das harmlose Gemüt Rebhuns gibt [1]). Er greift zunächst die Szene heraus, wo Hamlet und seine Gefährten den Geist erwarten. „Die Arme hat Hamlet hoch untergesteckt und den Hut in die Augen gedrückt. Auf einmal, da Hamlet eben ziemlich tief im Theater etwas zur Linken geht und den Rücken nach der Versammlung kehrt, fährt Horatio zusammen. Sehen Sie, Mylord, dort kommts! sagt er und deutet nach der Rechten, wo der Geist schon unbeweglich hingepflanzt steht, ehe man ihn einmal gewahr wird. Garrick, auf diese Worte, wirft sich plötzlich herum, und stürzt in demselben Augenblick zwei bis drei Schritte mit zusammenbrechenden Knieen zurück, sein Hut fällt auf die Erde, die beiden Arme, hauptsächlich der linke, sind fast ausgestreckt, die Hand so hoch als der Kopf, der rechte Arm ist mehr gebogen und die Hand niedriger, die Finger stehen auseinander und der Mund offen, so bleibt er in einem großen, aber anständigen Schritte, wie erstarrt, stehen, unterstützt von seinen Freunden, die fürchteten, er werde niederfallen. In seiner Miene ist das Entsetzen so ausgedrückt, daß mich, noch ehe er zu sprechen anfing, ein wiederholtes Grausen anwandelte [2]). So spricht er endlich, nicht mit dem Anfange, sondern mit dem Ende eines Atemzuges und bebender Stimme „Angels and ministers of grace defend us!“ Der Geist winkt ihm, da sollten Sie ihn sich von seinen Freunden, die ihn warnen, losarbeiten sehen, immer mit den Augen auf den Geist, ob er gleich mit seinen Gefährten spricht. Aber endlich, da sie es ihm zu lange machen, wendet er auch sein Gesicht nach ihnen, reißt sich mit großer Heftigkeit los und zieht mit einer Geschwindigkeit, die einen schaudern macht, den Degen gegen sie [3])…. Alsdann legt er den Degen gegen das Gespenst an — so geht der Geist ab. Hamlet steht noch immer still, mit vorgehaltenem

[1]) Abgedruckt bei Gaehde a. a. O. S. 154 f.

[2]) Falsch spricht J. Petersen von der „Rückenstellung“ Garricks in „Schiller und die Bühne“ (Palaestra Bd. 32) 1904 S. 243.

[3]) Im „Deutschen Museum“ folgt hier noch der Zusatz, der dann an späterer Stelle erscheint: „Als Garrick den Rücken zum Theil gegen die Versammlung kehrte und ich bei seiner Anstrengung die bekannte Diagonalfalte von der Schulter nach der entgegengesetzten Hüfte erblickte, fürwahr, ich hätte selbst sein Gesicht ein paarmal dafür hingegeben.“

Degen, um mehr Entfernung zu gewinnen, endlich da der Zuschauer den Geist nicht mehr sieht, fängt er an, ihm langsam zu folgen, steht zuweilen still und geht dann weiter, immer mit ausgelegtem Degen, die Augen starr nach dem Geist, mit verwirrtem Haar und noch außer Athem, bis er sich ebenfalls hinter der Scene verliert." Ein Ausbruch tiefsten überwältigtesten Schmerzes ist der Monolog „O that this too solid flesh would melt". „Von den Worten: „So excellent a king" geht das letzte völlig verloren; man sieht es nur an der Bewegung des Mundes, der sich gleich darauf fest und zitternd schließt, um den allzu deutlichen Ausdruck des Schmerzes durch die Lippen, der sich ins Unmännliche ziehen könnte, zu hemmen — Am Ende des Monologs mischt sich gerechter Unwille mit seinem Schmerz, und einmal, da sein Arm heftig, wie mit einem Streiche, herunter fällt, um einem Worte im Unwillen Nachdruck zu geben, bleibt dieses Wort, unerwartet für die Zuhörer von Thränen aufgehalten, aus und kommt erst nach einigen Augenblicken mit den Thränen zugleich nach."

„Der berühmte Monolog: To be or not to be macht natürlich den großen Eindruck auf den Zuhörer nicht und kann ihn nicht machen. Er thut aber doch ungleich mehr als man von einem Raisonnement über Selbstmord und Tod in einem Trauerspiel erwarten sollte.... Hamlet erscheint hier, weil er schon angefangen hat, den Verrückten zu spielen, mit dickem, losen Haare, davon ein Theil über die eine Schulter hervorhängt; einer von den schwarzen Strümpfen ist herunter gefallen und läßt den weißen Unterstrumpf sehen, auch eine Schlinge des rothen Kniebandes hängt über die Mitte der Wade herab. So tritt er langsam und in tiefer Betrachtung hinter der Scene hervor; das Kinn unterstützt er mit der rechten Hand und den Ellbogen des rechten Arms mit der linken, und sieht mit großer Würde seitwärts auf die Erde nieder. Hierauf, indem er den rechten Arm von dem Kinn hinwegbringt, aber, wo ich mich recht erinnere, ihn noch durch den linken unterstützt hält, spricht er die Worte: To be etc. leise, aber wegen der großen Stille überall vernehmlich..... Einige der schönsten Scenen muß ich übergehen, unter anderen die, wo er die Schauspieler unterrichtet, und dann die, in welcher er seiner Mutter die Vergleichung zwischen seinem Onkel und seinem Vater ins Herz donnert."

Mag Sturz spötteln, Lichtenberg habe zu viel gesehen, wir bedauern, daß er in seiner Beschreibung, die deutlich den Verfasser der Hogarth-Erklärungen verrät, nicht weiter fortgefahren. Was er aber sagt, genügt, um festzustellen, daß nicht nur der melancholische Grundton Brockmanns

auf dieses Vorbild zurückgeht, sondern auch Einzelheiten, wie das Spiel beim Erscheinen des Geistes oder in der Szene mit den Freunden, wo er allerdings das Schwanken stärker markiert zu haben scheint, sowie der erste Monolog in der Tradition Garricks stehen. Dagegen hat er „Sein oder Nichtsein" wohl anders ausgeführt, denn Schinks Belehrungen lernen sichtlich vom englischen Darsteller.

Auch auf andere Figuren des Dramas hat das englische Vorbild eingewirkt. Wenn der Rezensent in den „Adreß-Comptoir-Nachrichten" die Frau Reinecke tadelt, weil sie als Königin in der Closetszene nicht starr auf das Gespenst gesehen, so schwebt ihm eine Stelle in Sticottis Garrick-Schrift vor, wo es heißt: „Sie dreht sich weg, aus Furcht, es zu sehen, obschon der Dichter sie in der Tat sagen läßt, daß sie es nicht sieht: das ist die erste Bewegung und das scheint ziemlich vernünftig, unterdessen das Wahre der Action würde seyn, daß sie die Augen auf das Gespenst richtete, obschon sie es nicht sehen könnte."

Neben Brockmann standen bei der ersten Berliner Aufführung Brückner als König, Frau Hencke als Königin, der alte Doebbelin als Geist, Herr Hencke als Oldenholm, Caroline Doebbelin als Ophelia, Unzelmann als Laertes. Wir wissen fast nichts von der Vorstellung, über die Schröder bemerkt: „Brockmann soll rasenden Lärm gemacht haben — natürlich guter Acteur und Hamlet — und der übrige Troß — gute Nacht"![1]) Daß der Geist seine Sache nicht gut machte, geht aus der indirekten Kritik Schinks hervor: „Für den Geist paßt majestätisches Tragen des Körpers, ein mit Würde emporgehobener Arm schlechterdings nicht. Alle Majestät, die der Schauspieler als Geist haben kann, besteht in weiter nichts, als in dem langsamen Herschreiten, wenn er auftritt. Sein Ton darf nichts weniger als pomphafte Deklamation seyn, — es ist ein langsamer, feyerlicher, hohler, dumpfer Ton des Grabes, einfältig im Ausdruck und weit von Kothurndeklamation entfernt!" Über die anderen Darsteller ist mir keine Kritik bekannt, flüchtig wird einmal die Ophelia der Dlle. Doebbelin als meisterhaft bezeichnet und hervorgehoben, daß sie „helle Tränen im Auge hatte", wahrscheinlich glich auch sie der englischen Darstellerin Frau Smith, von der Lichtenberg sagte: „Ihr ganzes Thun in ihrem Wahnsinn war so sanft, wie die Leidenschaft, die die Ursache davon war".

---

[1]) Der Theaterzettel bei L. Barth, „Zur hundertjährigen Jubelfeier des Hamlet", Berlin 1877 u. anderweitig.

Lichtenberg hat den Hamlet in jener Fassung gesehen, die Garrick selbst geschaffen und vom 18. Dezember 1772 bis 1780 beibehielt [1]). Er selbst hat später sein Unterfangen als „the most impudent thing I ever did in all my life“ bezeichnet und seine Arbeit nie in Druck gegeben. Auch sein Bestreben war, Hamlet mehr in den Mittelpunkt zu rücken und die letzten Akte zu vereinfachen: so hat er schon den 1. Akt geteilt, die Reise nach England und die einzelnen Szenen mit Rosenkranz und Güldenstern gestrichen, den Laertes gehoben und Hamlet die feste Absicht, den König zu ermorden, in racheschnaubenden Reden kundgeben lassen. Die Totengräberszene ließ er weg, dafür kämpfte Hamlet lange mit dem König, der sich sehr tapfer verteidigte. So berührt sich seine Versündigung an Shakespeare oft mit der Bearbeitung Schröders, daß die Frage nahe liegt, ob nicht auch die englische Fassung auf sie Einfluß genommen. Friesen [2]), der einen Druck von 1774 erwähnt und Herders Klage (1773), daß selbst der größte englische Schauspieler den Text verstümmele, anführt, nennt es kaum denkbar, daß Schröder Garricks Arbeit nicht gekannt habe. Aber, abgesehen, daß Gaehdes bibliographische Angaben von einem Drucke nichts wissen, lassen sich die Schröderschen Eigenheiten ja zumeist auf Heufeld, sowie auf die in der Zeit liegenden und den Bearbeitern gemeinsamen Tendenzen zurückführen.

Von den Äußerlichkeiten der Hamburger Inszenierung hebt der Bericht Müllers [3]) nur das „Zwischenspiel“ hervor, das „besser, prächtiger“ als in Wien vorgestellt wurde. „In der Tiefe des Theaters sah man eine erhöhte, sehr gut beleuchtete Bühne. Kulissen und Prospekt waren mit Geschmack gemahlt und fielen keineswegs ins Kindische. An beyden Seiten war ein zirkelförmiges, ordentlich besetztes Orchester angebracht, so daß es die Bühne selbst nicht deckte.“ Dieses Bild gibt uns auch der bekannte Stich von Berger nach Chodowiecki „die Mausfalle“ wieder [4]). Die ganze Mitte nimmt das Theater ein, im Orchester sind die Musiker sichtbar. Auf der rechten Seite sitzen König, Königin und Oldenholm, hinter ihnen stehen einige Hofdamen und Herren, sowie Wachen, auf der linken sitzt Ophelia, mehr zum Zuschauer zu steht ein leerer Lehnstuhl, an den sich ein Mann im Mantel — offenbar Gustav —

[1]) vgl. E. Zabel, „Theatergänge“ 1908 S. 20 ff.

[2]) „Briefe über Shakespeares Hamlet“ 1864 S. 180.

[3]) a. a. O. S. 110 f.

[4]) In Originalgröße reproduziert bei Teuber-Weilen, Burgtheater Bd. 1 S. 196, verkleinert bei Ph. Stein, „Deutsche Schauspieler“ Bd. 1 [Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 9] Nr. 37.

lehnt, am Boden sitzt Hamlet, den Oberkörper über die gestreckten Beine, auf die sich die Arme stützen, vorgebeugt, den Blick auf den König gewandt, das Federbarett liegt am Boden [1]). Wittenberg sagt: „Außer dem kleinen Theater, welches artig genug war, waren alle Decorationen und Kleidungen alt und gegen das Costüme sündigt wohl keine Gesellschaft mehr als die Ackermannsche".

Der erste deutsche Hamlet, wie ihn uns das Kupfer vor einer Reihe der Einzelausgaben zeigt, trägt dieselbe Tracht wie Garrick [2]): schwarzes, französisches Kostüm mit Halskrause oder auf einem anderen Bild mit Spitzenkragen, Federhut, um den Hals das Medaillon, das auch Garrick nach alter Tradition in der Closetszene mit dem anderen, das die Mutter trug, verglich, obwohl die zeitgenössische Kritik schon zwei große Wandgemälde forderte. So hat auch Josef Lange in Wien dieselbe Kleidung, nur fügt er noch eine breite Schärpe, offenbar ein Ordensband, hinzu [3]). Dieselbe französische Hoftracht trugen auch die übrigen Personen, auf dem Bilde „die Mausfalle" hat der König eine Art Hermelinmantel, während Reinecke in Hamburg, wie Müller mit Recht tadelt, einen rosenfarbenen türkischen Talar erhalten hatte, Ophelia und die Königin haben die hohen Rokokofrisuren.

Ganz dieselben Kostüme zeigen uns die Chodowieckischen Szenenbilder, von denen zwei die Literatur- und Theaterzeitung von 1778, zwölf den Berliner genealogischen Kalender von 1779 zieren [4]). Aus der Art, wie auf zweien derselben der Geist dargestellt ist, ersieht man die Richtigkeit der Bemerkungen Schinks: Die Erscheinung ist nüchtern und unpoetisch, die Gebärde pathetisch gebieterisch.

Der Jubel des Publikums über Brockmanns Hamlet war dem Direktor Schröder wohl willkommen, der Künstler aber schrieb an seinen

[1]) Die „Literatur- und Theater-Zeitung" 1780 S. 817 bemerkt: „Die Sceneneinrichtung ist so wie sie sich auf dem Londoner und Hamburger Theater befindet, welches durch die Beschränktheit des unsrigen aber verhindert wurde."

[2]) s. den wundervollen Stich nach Wilson von Ardelt (1754) und die Abbildungen in Bühne und Welt Bd. 4 S. 294, 369. — Ein Porträt Brockmanns nach Handzeichnung von Chodowiecki bei Teuber-Weilen a. a. O. Bd. 2 Abth. 1 S. 26.

[3]) Selbstbiographie S. 295. Wahr trug gar drei Sterne und zwei Ordensbänder s. Annalen des Theaters 1792 Heft 10 S. 86.

[4]) vgl. W. Engelmann, Chodowiecki 1857 Nr. 213 und 252. Die Umschriften der Bilder in Szenen, Bezeichnung und Text entsprechen wie die Aufführung der Fassung A. Vgl. Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 668 f. Die zwei erstgenannten Bilder reproduziert Teuber-Weilen a. a. O. Bd. 2, Abth. 1, S. 27. Der Stich, Hamlet-Ophelia darstellend, ist nachgeahmt in einem andern, der die wenig nennenswerten Darsteller Herrn André Schott und Mme. Schiemann zeigt. s. Theater-Calender 1778 S. 77.

treuen Gotter nach einigen Vorstellungen, Brockmann sei „sehr oft affectiert". Als Brockmann im März 1778 nach Wien ging, mußte das Stück, dem schon das Ostern 1777 ausgeschiedene Ehepaar Reinecke fehlte, ruhen; erst nach seinem Triumphe mit dem Lear wagte Schröder seine wohl schon längst gehegte Absicht auszuführen und selbst als Hamlet aufzutreten, freilich, wie er verlautbarte, nicht um sich der Rolle ganz zu bemächtigen, sondern nur als erster vor anderen Künstlern, die nach ihm die Entscheidung des Publikums anrufen sollten. Das äußere Ergebnis war, daß zwei seiner Nachfolger so entschieden zurückgewiesen wurden, daß von einer weiteren Konkurrenz keine Rede sein konnte. Und nun, sicher gemacht, folgte er seines großen Vorgängers Spuren auch nach Berlin, wo er erst gegen Schluß seines Gastspiels (1. Jänner 1779) diesen Trumpf ausspielte, dessen Wirkung schon dadurch klargestellt ist, daß er die Rolle bis zu seinem Abschiedsabend am 6. Januar täglich bei immer steigendem Zuspruch wiederholte. „Hätten Sie doch den Jubel des gestrigen Abends" — sagt schon ein Hamburger Bericht [1]) — „mit mir getheilt und sich zugleich die volle Überzeugung geholt, daß Schröder einer der größten theatralischen Virtuosen unseres Vaterlandes ist. Verdient der Mann, der mit so inniger Wahrheit und mit so ausgegrübelter Feinheit die entgegengesetztesten Fächer bearbeitet, nicht dafür zu gelten, so verdient es keiner. Gestern war er Hamlet! Allgemeiner Beifall lohnte ihn dafür"! Leider hat der Korrespondent sein Versprechen, nähere Nachrichten zu geben, die zeigen sollten, wie oft und worin Schröder von Brockmanns Auffassung abweiche, nicht eingelöst, aber dafür hält uns, ganz wie früher bei Brockmann, ein Berliner Bericht schadlos, der, wie schon Litzmann mit Recht vermutet, Schink zuzuschreiben sein dürfte, der in diesem Hamlet verwirklicht sieht, was er unabhängig in seiner Broschüre an dem ersten Darsteller tadelnd entwickelt hatte.

Der anonyme Rezensent [2]) rühmt zunächst, daß Schröder die neue Ausgabe mit allen ihren Vermehrungen und Änderungen gebracht, aus der in ihrem feurigeren Dialoge uns allenthalben „der lebendige Odem Shakespeares anwehe". „So neu das Stück durch viele Veränderungen geworden, so neu war auch Hamlet durch die Art, mit welcher Schröder ihn ausführte, die gar sehr von Brockmanns Behandlung abwich und nach dem einstimmigen Ausspruch aller Kunstverständigen völlig im Sinn des Dichters war. Brockmann — so sagen sie und ich meinerseits kann ihnen

[1]) Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 753.
[2]) Ebenda 1779 S. 34 ff.

hierinn nicht Unrecht geben — irrgeführt durch Lichtenbergs Briefe, hingerissen durch die Lebhaftigkeit seines Geistes, angereizt durch die Begier, ein ganzes Auditorium zu frappieren, zu fesseln, stellte uns zuweilen den Hamlet in ein ganz falsches Licht; Schröder hingegen, immer prüfend, sich nie durch Vorurteile und Autoritäten blenden lassend, nicht achtend auf das Geschrey der Menge, setzte den Hamlet in sein gehöriges Licht, indem er mit seinem gewöhnlichen Scharfsinn den Karakter völlig ergründet hatte.... Schröder weicht gleich in der dritten Rede von Brockmann ab. Bey Letzterm war in der Stelle, die sich anfängt: Scheint? Nein es ist u. s. w. der klagende, elegische Ton der Hauptton, man ward in demselben nicht das Mindeste von Bitterkeit gewahr. Ganz anders beym Erstern: der Ton der Schwermuth fiel gar merklich in den des Unwillens, den er zwar zu verstecken bemüht war, der aber dennoch gegen Ende bey den Worten: „Diese Dinge scheinen in der Tat u. s. w." mit Stärke hervorbricht; mit Stärke zwar, aber mit einem gewissen Ansichhalten: es ist nicht der Ton des völlig losberstenden Unmuths. In dem darauf folgenden Monolog, den Brockmann blos mit Wehmuth vortrug, machte uns Schröder all die verschiedenen Affekte, die in seiner Brust kämpften, durch die mannigfaltigen Abänderungen seines Tons ersichtlich. Lediglich die Worte: „O daß dies feste, allzu feste Fleisch... schmelzen möchte", brachte er mit der tiefsten Rührung hervor, die aber in der folgenden Stelle: Gott! Gott! wie ekelhaft, schal und abgestanden u. s. w. durch Widerwillen verdrängt wurde". Ausführlich charakterisiert wird sein Spiel beim Erscheinen des Geistes, das man mit dem Brockmanns bis ins Einzelne vergleichen kann: „Erstaunungsvoll taumelte er hinter sich, im Zurücktaumeln stürzte ihm der Hut ab, keuchend und an jedem Gliede zitternd bog sich sein Leib noch immer rückwärts, er blieb einige Momente in der Stellung, dann beugte er sich allmählich wieder vorwärts, lauschte dem Geiste entgegen, und nun erst fand er Worte, die aber seine Zunge nur halb herauszubringen vermochte. Nach und nach verlor sich die Erschrockenheit aus seiner Seele, das Beben seiner Glieder hörte auf, der Ton ward fester, und bey den Worten: Wofür sollte ich mich fürchten? las man aufs Deutlichste Entschlossenheit in seiner Miene. Rasch eilte er hinter dem Geiste her. Auf der Mitte des Theaters überfiel ihn — wie man aus seinem stummen Spiel sahe — der Gedanke, nicht ohne einen kleinen Schauder: Ob du's auch wohl thust? Allein kaum geboren, erstickt er ihn als zu kleinmüthig, seiner völlig unwerth, und mit dem festesten Muthe folgte er der Erscheinung. In der Unterredung mit dem Geiste seines Vaters war keine Spur von Zagen mehr wahrzu-

nehmen. Festen Muthes stand er da, voller Begier nach den Dingen, die er zum Theil schon ahnte. Während der Erzählung sah man wechselweise Mitleiden, Rachgier und höchsten Schmerz in seinem Innern arbeiten. Der folgende Monolog ist einer seiner schönsten. Er starrt dem verschwundenen Geist eine Zeitlang sprachlos nach: endlich bricht er in die Worte aus: O du ganzes Heer.... etc. dann wiederholt er sich in Gedanken die letzten Worte seines Vaters und ruft mit der Stimme des innigsten Gefühls aus: Deiner gedenken? und fährt im Tone der feyerlichsten Betheuerung fort: Ja, du armer unglücklicher Geist u. s. w. Seine Rede bricht in vollem Strome aus..... Mit einem Mal fallen ihm die Urheber des Mordes ein, voll stärksten Abscheus sagt er die Worte: O abscheuliches Weib! O Bösewicht! u. s. w. Hastig reißt er nunmehr seine Schreibtafel hervor, Wuth funkelt ihm im Auge, schwillt jede seiner Gesichtsmuskeln auf, mit bitterm Lächeln und halberstickter Stimme knirscht er: Man kann lächeln u. s. w. Mit vor Zorn bebender Hand schleudert er diese Bemerkung in seine Tafel und nun im Tone des glühendsten Grimms und der bittersten Verachtung: So, Oheim, da stehst du! Plötzlich erinnert er sich der letzten Worte seines Vaters und er wiederholt sie mit der innigsten Rührung.... Versunken in all die Empfindungen, das eine Auge glänzend vor Betrübnis über seinen Vater, das andere lodernd vor Rachgier, wird er überrascht von Gustav und Bernfield. Kaum wird er sie ansichtig, so eilt er mit der Schreibtafel in seinen Gürtel zurück. Seine Anreden an den Geist sind ein Gemisch von Erstaunen über seine Allgegenwart und von Bedaurung, daß er so umhergetrieben wird. Und so paßt auch vollkommen sein letzter Zuruf: Gib dich zur Ruh, den er mit der größten Rührung des Herzens hervorbrachte. Brockmann sagte alle diese Reden bis auf die letzte in dem Tone schäkernder Laune. Im folgenden Akte spielt Schröder den Gecken, gerade so wie der Verfasser der Abhandlung es fordert, und wie's auch Shakespeares klarer und dürrer Sinn gibt; er bleibt immer unter der Vermummung des Narren der Hamlet.... die Mischung von Schwermut und Lustigkeit macht einzig und allein das Närrische des Hamlet aus. Die Scene mit Ophelia bearbeitet Schröder fürs Herz, Brockmann blos für die Lachmuskeln, indem er noch immer den Gecken fortzuspielen für gut findet. Seine Gründe trägt Schröder mit aller der Rührung und dem sanft eindringenden herzgreifenden Tone vor, womit sie der Dichter vorgetragen wissen will. Sein Ton in den Worten: Geh in ein Nonnenkloster, die er so meisterhaft aufs mannichfachste abzuändern wußte, war kein bitterer oder ins Komische fallender Ton, sondern immer der Ton des freundschaftlichen Zuredens, der aber, je

mehr er wiederholt ward, je mehr Wärme und Seelandringendes bekam. In der Scene mit der Mutter schlägt Schröder mit äußerster Heftigkeit auf das Porträt seines Oheims, so daß es zertrümmert, er verfolgt mit seinem Auge die auf der Erde rollenden Stücke, und indem er es emporheben will, trifft er auf den Geist. Wie weit natürlicher ist dieses Abdrehen des Gesichtes von der Mutter als bey Brockmann, der es ohne alle Ursache tat. Bey Erblickung dieser ganz unvermutheten Erscheinung verstarb das Wort, kaum halb gesagt, Schrödern auf den Lippen; sein Körper bebte zusammen, jedes seiner Glieder erstarrte, er athmete schwerer, seine Augen schienen aus ihren Kreisen hervorzutaumeln, sein Haar sich bergan zu sträuben; er war das lebendigste Bild des Entsetzens; Bühne und Komödiant schwand ganz aus unsern Augen weg. Bey den Worten: Wie steht es um Euch, Mutter? vermied Schröder wieder einen Fehler, den Brockmann begangen. Letztrer blickte dabey nach seiner Mutter um; Erstrer tat, ohne sein Auge von dem Geist im mindesten abglitschen zu lassen, auf den es fest geheftet war, seiner Mutter, die er mit schwankender Hand hielt, die Frage." In den weiteren Hauptszenen waren die Darsteller völlig gleich, auch in der Flötenszene, „die Brockmann unstreitig sehr vorzüglich machte".

Läßt uns also auch dieser Bericht, trotz seiner Ausführlichkeit, für den letzten Teil der Rolle ohne Auskunft, und hat der Beobachter hier auch wirklich zu viel gesehen, wenn er sogar einen verschiedenen Ausdruck in jedem Auge wahrnimmt, das Bild, das er zeichnet, ist doch höchst anschaulich und erlaubt das Urteil, daß Schröder dem Hamlet ungleich näher gekommen sein muß als Brockmann. Schon seine schlanke Gestalt gibt ihm einen Vorteil vor Brockmanns untersetzter, breitschultriger Statur, die ja auch Müller zweifeln ließ, ob er in ihm den vom Wiener Hoftheater gesuchten Liebhaber gefunden. Er hat aber vor allem die eine wesentliche Seite, die Bitterkeit, erst aus der Rolle herausgeholt und die in Brockmanns Darstellung jedenfalls herrschende Eintönigkeit in einen reichen Wechsel von Stimmungen, wie ihn der Hamlet braucht, umgewandelt. Auch der geistige Gehalt, den Shakespeare der Gestalt gegeben, scheint nicht zu kurz gekommen zu sein, erinnert sich doch Friedrich Schlegel, daß Schröder den Hamlet „bedeutend und wie einen denkenden Mann" gespielt [1]). Noch berührt manche Einzelheit störend: die Szene mit Ophelia nahm er jedenfalls viel zu elegisch, die Stelle von der Schreibtafel zu heroisch. Wie viel an dieser Leistung Kunst, wie viel

[1]) Briefe an Wilhelm hergg. v. O. Walzel 1890 S. 96.

Natur war, muß dahingestellt bleiben. Daß sein Freund F. L. W. Meyer[1]) mit seiner Betonung der Hamletanlage in Schröders Wesen zu weit gegangen, ist richtig, obwohl Jugenderinnerungen aus seinem Verhältnisse zu Stiefvater und Mutter an seiner Schöpfung mitgeschaffen haben mögen. Jedenfalls war dieser Hamlet eine große, einheitliche Leistung. Was früher für Brockmann gesagt worden, wird nunmehr neu gewendet: „Schröder kniete auch nieder vor Shakespeares Bildsäule und Shakespeare neigte sich gegen ihn, umwand seine Scheitel mit einem Lorbeer, den er von dem seinigen nahm, und rief ihm zu: Sey der Erste meiner Darsteller unter deinem Volke, sowie du der Erste, der Würdigste meiner Umänderer bist. Selbst Garrick erkenne ich für den Letzteren nicht. Aus falscher Delicatesse raubte er mir zu viel und gab mir zu wenig Ersatz. Du aber riebest mir den Rost weg, den mein Jahrhundert angelegt, und was du mir nahmst oder gabst, war weise genommen und glücklich erstattet. Viel von meinem Geiste ruhte auf dir; jetzt schweb' er ganz über dir und erleuchte dich, so wie du Brockmann erleuchtet hast und so manchen Schauspieler deines Volks[2])." Mit Recht sagt Joachimi-Dege zusammenfassend über Schröder: „Was er Shakespeare in der Bearbeitung nimmt, das große, gewaltige Schicksal, das gibt er ihm in der Darstellung wieder." [3]) Auch auf Gastspiele trug er diese seine Schöpfung: in Wien trat er, nachdem er ihn auch in Berlin im März 1780 zweimal vorgeführt, wieder mit Brockmann in die Schranken, wie es scheint, nur ein einziges Mal (23. April 1780), in München spielte er ihn am 22. Mai 1780[4]), in Mannheim am 16. Juni und 2. Juli, wo man erklärt, erst jetzt habe man den Hamlet kennen gelernt, „weil ihn die Schauspieler, die ihn vorher spielten, aller ihrer vortrefflichen

[1]) F. L. Schröder 1819 Bd. 1 S. 308.

[2]) Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 34 f. Es fehlte auch an Gegnern nicht, die an ihm die „Hamlet-Figur" vermißten. Vgl. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte 1794 S. 471. Im Theater-Calender 1787 S. 57 heißt es, daß in Berlin die Stimmen zwischen Schröder und Brockmann geteilt waren, „wo die Natur Brockmann mehr als Schröder für diese Rolle begünstigt habe. Letzterer aber hat dafür den Hamlet besser gefühlt und gedacht". Auch I. V. Teichmann meint: „Es war doch der Eindruck, den Brockmanns Hamlet auf die Menge hervorgebracht, überwiegend" (Literarischer Nachlaß 1863 S. 30).

[3]) a. a. O. S. 96.

[4]) Siehe Bayrische Beyträge zur schönen und nützlichen Litteratur (hergg. v. L. v. Westenrieder) 6. Stück S. 374. P. Legband, „Münchener Bühne und Litteratur im 18. Jahrhundert" [Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte Bd. 51] 1904 S. 252. Die Anekdote vom Zuschauer, der beim Erschrecken Hamlets in der Geisterszene „Jessas Maria" rief, im Theater-Calender 1781.

Eigenschaften ohngeachtet, selbst nicht kannten"[1]). Mit seiner Hamburger Gesellschaft brachte er ihn 1786 nach Hannover[2]). Auch Brockmann konnte sich dem Banne der Schröderschen Auffassung nicht entziehen: er arbeitete seinen Hamlet um, aber wie es bei unorganischen Zutaten geht, ohne den rechten Erfolg[3]). Daß er aber, als der erste, doch recht behält, das zeigen verschiedene Ankündigungen der Hamlet-Aufführungen an Provinzbühnen, die immer wieder auf Herrn Brockmann verwiesen, der in dieser Rolle so großes Aufsehen erregte[4]).

Neben Schröder erschien in Hamburg als neue Ophelia seine Gattin. Sie hat nach der Schilderung Schinks ihre Vorgängerin durch Realistik der Darstellung übertroffen. Sie war „die erste Schauspielerin, die die Kühnheit hatte, die einzelnen Strophen aus den alten Balladen wirklich zu singen. Die Melodie, die sie zu diesem Gesange selbst erfunden, und der einfache, dumpfe, verstimmte Ton, mit dem sie ihn vorträgt, hat eine fürchterlich große Wahrheit. Ihr todtenblasses Gesicht, ihre starren Blicke und der zum Lächeln verzogene Mund, indes alle übrigen Theile ihres Gesichts von Wahnwitz gespannt sind, geben dem Gemälde den höchsten Grad von Wahrheit."[5])

Der Berliner Erfolg öffnet dem Hamlet alle Bühnen Deutschlands, und bald gibt es kein kleines Theater, das ihn nicht spielt, selbst auf Liebhabertheater, z. B. in Fulda (1782) wagt er sich[6]). Manchmal erscheint die erste, manchmal die zweite Fassung, die Totengräberszenen fehlen häufig, kommen aber auch öfters vor. Hier können nur die wichtigeren Aufführungen, namentlich jene, die neue, bedeutende Hamlet-Darsteller bringen, berücksichtigt werden[7]).

---

[1]) Litzmann: Schröder Bd. 2 S. 299.

[2]) Meyer a. a. O. Bd. 2, 1 S. 12. F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten, hergg. v. Uhde 1875 Bd. 1 S. 11.

[3]) Schütze a. a. O. S. 451. Meyer a. a. O. Bd. 1 S. 308 f.

[4]) So sagt ein Theaterzettel aus Süddeutschland, den Genée in Nord und Süd Bd. 3 S. 403 mitteilt. Der Zettel der Waizhoferschen Gesellschaft in Regensburg vom 23. Oktober 1791 kündigt das sechsaktige „Große heroisch-pantomimische Trauerspiel" an: „Dieses vortreffliche und in seiner Art beste Trauerspiel ist eben der Hamlet, womit der berühmte Schauspieler Herr Brockmann so vielen Ruhm auf allen Schaubühnen erworben hat" (Annalen des Theaters Bd. 10 S. 111).

[5]) Dramaturgische Monate Bd. 1 S. 216. Dramaturgische Fragmente Bd. 1 S. 229. Schütze a. a. O. S. 472.

[6]) Theater-Calender 1783 S. 145. Deutsches Museum 1782 S. 517: „Ich begreife nicht, wie ein solches Stück auf einer Bühne gegeben werden kann, die nicht viel größer seyn soll, als das Zimmer, worauf ich dieses schreibe."

[7]) vgl. die Zusammenstellungen Gerickes im Shakespeare-Jahrb. Bd. 12 S. 196 ff.

Zuerst kam, wohl durch die Verbindung mit Gotter, Gotha am 30. Januar 1778, natürlich mit der sechsaktigen Fassung. Den Hamlet gab Johann Michael Böck, später in Mannheim der erste Carl Moor Schillers, ein glänzender, aber durch und durch roher und ungebildeter Naturalist und Routinier, mit großem Beifall [1]). Wie er den Hamlet auffaßte, kennzeichnet eine kleine Anekdote. Als 1779 Frau Abt als Hamlet in Gotha auftrat, neckte er sie, indem er ihr einen schweren Degen gab, den sie nicht tragen konnte. Auf ihre Beschwerde erwiderte er: ein zierlicher Degen sei „ein schlechtes Sinnbild von männlicher Kraft, wovon Hamlet das Ideal ist". Neben Böck stand der alte Konrad Ekhof als Geist, der nach Meyers Urteil [2]) die Rolle nicht schlechter sprach als Schröder, „aber so geistermäßig sich zu benehmen, war ihm nicht gegeben." Es war dies auch die letzte Rolle, in der er die Bühne betrat. Eine merkwürdige Persönlichkeit ist die ebengenannte Frau Felizitas Abt, schon dadurch, daß sie der erste weibliche Hamlet in Deutschland war. Auch sie scheint den Hamlet durchaus nicht als Träumer, wie bei weiblicher Darstellung zu erwarten wäre, gefaßt zu haben, sondern den „18jährigen" Jüngling mit „Verschlagenheit, Mut, Stärke, Festigkeit, Gerechtigkeitsliebe, kurz dem ganzen männlich hohen Sinne" ausgestattet zu haben. Ein so starkes „Applaudissement" wie bei ihrem Hamlet will ein Gewährsmann noch nie gehört haben [3]). Jedenfalls konnte das Werk bis Juni 1779 zehnmal gegeben werden. Die Gesellschaft ihres Gatten spielt den Hamlet auch öfter ohne sie, so am 17. Oktober 1780 in Bremen, 1783 in Göttingen, 1782 ist Frau Abt, die bald darauf schwer erkrankte, in Bremen und Lübeck als Hamlet erschienen [4]).

Ungefähr gleichzeitig scheint die Seylersche Truppe den Hamlet aufgenommen zu haben, wenigstens ist sie mit ihm 1778 und 1779 in

[1]) Ch. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, hergg. von P. Legband (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 1) 1902 S. 281. Litzmann: Schröder Bd. 1 S. 289 f. Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 124, 134. R. Hodermann, Geschichte des Gothaer Hoftheaters (Theatergeschichtliche Forschungen Bd. 9) 1894 S. 98 ff. 164.

[2]) a. a. O. Bd. 1 S. 290.

[3]) „Beiträge zur Lebensgeschichte Abts" 1784. Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 432. Ph. Stein: „Deutsche Schauspieler" Bd. 1 S. 1 und Abbildung Nr. 47.

[4]) Literatur- und Theater-Zeitung 1782 S. 84. Der Theaterzettel von Bremen im Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger 1882 S. 357. In Göttingen gab Herr Antusch den Hamlet (Literatur- und Theater-Zeitung 1783 S. 583), er spielte ihn auch 1789 in Bayreuth („Theaterbote von Bayreuth während des Aufenthaltes der Maddoxschen Gesellschaft" Erlangen 1789).

Frankfurt, wo ihn schon vorher die Neuhaussche Gesellschaft mit der Totengräberszene gebracht hatte [1]), und Mainz [2]) nachweisbar, den Hamlet spielte David Borchers, Frau Seyler die Königin [3]). Mit dieser Gesellschaft erschien der Hamlet auch in Mannheim, zum ersten Male am 4. November 1778, das neubegründete Hoftheater nahm ihn dann am 10. Oktober 1779 auf [4]), mit Böck als Hamlet. Den König gab sehr widerwillig Brandes [5]), die Königin seine Frau, die Toscani die Ophelia, den Laertes Zuccarini, den Geist Meyer, der Oldenholm zählte zu den bewundertsten Leistungen Ifflands. „Er macht", sagt ein späterer Bericht, „aus diesem Charakter keinen schalen Spaßmacher, darum sind auch in seinem Munde die Lehren, die Oldenholm seinem Sohne und seiner Tochter gibt, wichtig und wahr" [6]). Auf Böck folgt später Heinrich Beck, eine außerordentlich löbliche Ophelia wird Fräulein Witthoeft.

In Dresden brachte die Bondini-Secondasche Gesellschaft den Hamlet am 5. März 1778 in der ersten Fassung, worüber sich Schröder ebenso wie bei der Gothaer Aufführung ärgerte [7]). Als Hamlet feierte Johann Friedrich Reinecke [8]) Triumphe, die bei der zweiten Vorstellung in der Überreichung einer goldenen Medaille Ausdruck fanden. Eine ausführliche Analyse seiner Leistung bringt die Literatur- und Theaterzeitung [9]), der er „in verschiedenen andren Rollen weit besser gefallen hat". Sie belobt, daß er nicht zugleich mit König und Königin, sondern einige Augenblicke später auftritt, ein rechter

[1]) Briefe der Frau Rath Goethe hrgg. von A. Köster 1904 Bd. 1 S. 20, 45. Elisabeth Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. N. F. Bd. 9) 1882 S. 380.

[2]) J. Peth: Geschichte des Theaters zu Mainz 1879 S. 59.

[3]) Journal des auswärtigen und deutschen Theaters Bd. 1 S. 141.

[4]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 9 S. 297 ff. Ad. Pichler: Chronik des Hoftheaters zu Mannheim 1879 S. 37, 52. M. Martersteig: Protocolle des Mannheimer Hoftheaters 1890 S. 55, 185.

[5]) J. Klaudius: J. Chr. Brandes 1906 S. 28 u. 30.

[6]) Annalen des Theaters 1792 Heft 9 S. 98.

[7]) An Gotter 18. Januar 1778: „Schade, daß ich von dem dortigen Vorhaben, Hamlet zu geben, nicht eher gewußt! Es ärgert mich, daß das Stück in der ersten Gestalt aufgeführt wird. Ich habe doch Böck die Änderung versprochen, und er hat mir mit keiner Silbe davon geschrieben."

[8]) s. Schmid Chronologie etc. S. 300. Litzmann: Schröder Bd. 2 S. 104. Meyer: Schröder Bd. 1 S. 293 f.

[9]) 1778 S. 250, 1780 S. 664 ff., 680 ff. Deutsches Museum 1778 S. 568. M. Moltke: „Shakespeare in Leipzig und Dresden vor 100 Jahren" in Leipziger Zeitung 1877 Wissenschaftliche Beilage Nr. 87 ff.

Komödiantentrick, der auch in neuerer Zeit vielfach von Gästen praktiziert worden, um den Empfangsapplaus nicht zu verlieren. Die Anrede des Königs weckt ihn wie aus dem Schlafe, er gibt nur hingeworfene Antworten, er beschäftigt sich immer mit seiner Mutter, ihre Worte bewegen ihn bis zur Wehmut, ihren Bitten leistet er sofort Gehorsam, er küßt ihr mit kindlicher Ehrfurcht die Hand und spricht mit aller Zärtlichkeit: „Ich gehorche Euch mit dem besten Willen". Gelegentlich fehlt es an Bitterkeit. Beim Anblicke des Geistes sinkt er, ganz nach Garrick, „mit ausgebreiteten Armen rückwärts, in welcher malerischen Stellung er von seinen Begleitern unterstützt wird", und ebenso geht er ängstlichen Schrittes mit dem Schwerte nach. In der Szene mit den Freunden drückt er „durch Spiel und Deklamation das Mißtrauen wegen Unverschwiegenheit dieser beyden aus". Als besondere Feinheit in der Darstellung des fingierten Wahnsinns wird gerühmt, daß er gleich im ersten Gespräche mit Oldenholm seine Antworten gegen die Seite richtet, wo dieser nicht steht. Den großen Monolog spricht er zu rasch, bei der Stelle, „mit einem blanken Messer" zieht er einen Dolch. Der Szene mit Ophelia gibt er den Ton überredender Melancholie. Die Ehrfurcht gegen die Mutter hält er auch in der Closetszene fest, das Erblicken des Geistes macht er sehr natürlich, indem er ähnlich wie Schröder das Porträt dahin wirft, wo der Geist herkommt. Reinecke steht also wesentlich in der Tradition Brockmanns, er verzärtelt den Hamlet noch mehr und spekuliert mit der übertreibend aufgetragenen Sohnesliebe auf die Tränen der weiblichen Zuseher; andererseits dürfte gerade bei ihm, der vornehmlich Heldenspieler war, der entschlossene, kampfbereite Prinz stärker zum Ausdruck gekommen sein. Als König wirkte sehr würdig Herr Bauser, Frau Reinecke war eine zu jugendliche Königin, ein guter komischer Familienvater Herr Hempel erheiterte sehr als Oldenholm, Ophelia-Frau Spengler und Laertes-Herr Christ erhalten ebenfalls Lob. So spielt die Gesellschaft den Hamlet, zum erstenmal im April, auch in L e i p z i g, wo der Zudrang ein enormer war, und von 1782 ab wiederholt in P r a g, wo anfangs das Urteil über Reinecke sehr bedingt lobend lautet: „Warum spielt er", heißt es[1]), „den Hamlet und setzt sich dadurch Mißdeutungen aus, die er mit ein wenig Verleugnung und Selbstkenntnis vermeiden und niederschlagen konnte? Damit sey nicht gesagt, daß er ihn nicht brav, sehr brav spielte, mit Gefühl und Kunst — aber die Natur, der er als Held, als Vater, als Soldat, im Ton und Äußern so viel zu danken

[1]) Literatur- und Theater-Zeitung 1782 S. 483.

hat, konnt' ihm nicht gleich alles, den Umfang der Stimme und das Jugendliche geben, was ich vom Hamlet voraussetze." [1]) Und als er ihn, nachdem er ihn auch in Berlin mit Glück vorgeführt, wieder in Leipzig im April 1785 gab, findet er nicht mehr den vollen Anwert, nachdem man sich an jugendlichere Hamlets, wie den anfangs (1780) recht abfällig beurteilten Christian Wilhelm Opitz, gewöhnt [2]). Als er im Jahre 1787 starb, wird sein Sohn sein Nachfolger bei der jetzt unter Secondascher Leitung stehenden Truppe und findet in den drei Städten freundlich ermunternde Beurteilung [3]). Wiederholt wurde die fünfaktige Fassung gegeben, 1791 kam wieder die sechsaktige mit den Totengräberszenen, als Hamlet wirkte Opitz [4]), neben ihm die noch zu erwähnende Frau Albrecht. In Leipzig werden 1796 Herr und Frau Hartwig außerordentlich gerühmt [5]).

In München, wo am 6. April 1779 die sechsaktige Fassung gegeben worden, ist Anton Huck, den Westenrieder sehr rühmt, der Hamlet-Darsteller [6]). Seine Nuance bei den Worten: Schlafen — vielleicht auch träumen?: „der schauderhaft emporgehobene Zeigefinger und sein in die Erde grabendes suchendes Auge" geht nach dem Chodowiecki-Bilde auf Brockmann zurück [7]). Auch die Mitwirkenden, namentlich Frau Karoline Heigel-Ophelia, erhalten viel Lob.

Ziemlich spät kommt der Hamlet nach Weimar, im Jahre 1785 bringt ihn Bellomo in der fünfaktigen Fassung, 1790 gastiert Beck [8]).

Nach Wien hat Brockmann den Schröderschen Hamlet gebracht, am 4. Dezember 1779 in fünfaktiger Fassung. Unter den Mitwirkenden

---

[1]) vgl. auch O. Teuber: Geschichte des Prager Theaters 1885 Bd. 2 S. 141, 195.

[2]) Literatur- und Theater-Zeitung 1780 S. 832. Ephemeriden der Literatur und des Theaters 1785 Bd. 2 S. 125.

[3]) Annalen des Theaters 1788 Heft 1 S. 100. Ephemeriden 1787 Bd. 6 S. 298.

[4]) Fr. Schlegel schreibt an seinen Bruder (8. November 1791): „Opitz dringt fast nie in die Charaktere ein; macht aber wütende Leidenschaft nicht schlecht, ist nicht ohne Übung, doch fehlt es am Studium. Als Hamlet schrie er zu sehr. Das ganze Stück wurde überall abscheulich gegeben" (Briefe usw. S. 24, 94).

[5]) „Streifereyen im Gebiete der Dramaturgie. Veranlaßt durch die Vorstellungen der Franz Secondaschen Gesellschaft" Leipzig 1796 S. 93.

[6]) Bayrische Beiträge usw. 1779 5. Stück S. 486 ff. 1781 2. Stück S. 120; vergl. Legband a. a. O. S. 246, 510.

[7]) Diese Bewegung mit dem Finger wird noch von J. J. Engel als richtige Ausdrucksweise hervorgehoben (Ideen zur Mimik in Schriften 1804 Bd. 7 S. 150). — Das „Theaterjournal für Deutschland" 1779 Stück 12 S. 98 spricht von Hucks „kalten und launigten Stutzerton."

[8]) C. A. H. Burkhardt: „Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung" (Theatergeschichtliche Forschungen Bd. 1) 1891 S. 136. R. Wahle:

Bergobzoomer-König, Frau Weidner-Königin, Jaquet-Geist, Jautz-Oldenholm ist die jüngere Katharina Jaquet als Ophelia zu nennen, da Schink sie neben Frau Schröder stellt [1]). Nach dem Intermezzo des Schröderschen Gastspiels übernahm Brockmann wieder die Rolle, aber schon 1782 tritt der alte Hamlet-Darsteller Lange wieder in seine Rechte ein, der die Schrödersche zweite Bearbeitung zum ersten Male bei seinem Gastspiele in Hamburg 1784 gab [2]). Eine junge Schauspielerin, Josepha Müller, die das Burgtheater bald verließ, wurde von einem Anonymus als Ophelia in herzbrechender Weise angedichtet [3]). Mit dem Hoftheater rivalisieren Wandertruppen, wie die der Frau Gensicke, die ihre berühmte Ophelia den Wienern wohl kaum vorenthalten hat, als sie 1783 das Kärntnerthortheater besetzt hielt [4]), wo auch Schikaneder 1784 seinen Hamlet vorführte, oder die Roßbachsche Gesellschaft, die in einer Hütte auf dem Neuen Markt und später auf dem Spittelberg nachweislich 1785 und 1787 den Hamlet spielte [5]), selbst eine Privatgesellschaft, die von 1781 ab im Gasthof zum Fasan hauste, hat ihn auf dem Repertoire [6]).

Von den großen wandernden Gesellschaften sei zunächst die hauptsächlich in Breslau ansässige Truppe des J. Chr. Waeser hervorgehoben. Zuerst scheint er Hamlet anfangs 1778 mit dem „schlechteren" Teil seiner Gesellschaft in Osnabrück, wo er vom Adel für die Rolle fünfzig Louisdor zum Geschenk erhält, und in Magdeburg gespielt zu haben, ein wirklich „desparater Einfall", der einen anonym erschienenen Vergleich seiner Leistung mit der Brockmanns hervorrief [7]). Das Urteil lautet im ganzen wie im einzelnen völlig absprechend. Besonders hervor-

„Geschichte des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung" (Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 6) 1892 S. 18. Ein Gedicht von Vulpius auf Frau Ackermann als Ophelia im Theater-Calender 1786 S. 14. Ihre Verdienste in der Rolle „sind bekannt und entschieden", Annalen Heft 7 S. 61.

[1]) Dramaturgische Monate Bd. 1 S. 216. Dramaturgische Fragmente Bd. 1 S. 229.

[2]) s. seine Selbstbiographie S. 93 ff. Das „Tagebuch eines Schweizers" berichtet aus Wien unter dem 29. August 1786: „Der Hauptacteur gab sich unendlich Mühe, so daß das Studirte zu viel durchguckte. Den Monolog declamirte er ganz richtig. Ophelia spielte als Wahnsinnige ungemein gut" (Österreichische Rundschau Bd. 12 S. 279).

[3]) Wien 1786 (unterzeichnet: R*******r).

[4]) Teuber-Weilen: Burgtheater Bd. 2, 1, S. 89 f. Ein Gedicht „An Mme. Gensicke nach der Vorstellung des Hamlet auf der Münsterschen Bühne 19. August 1780" im Theater-Calender 1782 S. 283.

[5]) „Wiener Blättchen" 1789.

[6]) Wiener Theater-Almanach für 1794 S. 44.

[7]) „Brockmann und Wäser. Ein Schreiben über die Vorstellung des Hamlet von der Wäserschen Gesellschaft" Berlin 1778. vergl. Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 787.

gehoben wird die Szene mit Ophelia. „Brockmann sah dabey Ophelien voll Mitleid an und sagte die Worte: Geh in ein Nonnenkloster, ganz im Tone des sanftern Ernstes und der Überredung... Herr Waeser trat zwey Schritte zurück, nahm die Miene eines erzürnten Befehlshabers an, wies mit dem Finger nach der Thüre und schrie im Tone eines gebietenden Vaters oder Ehemanns.“ Mehr Würdigung findet er in Breslau, wo die erste Aufführung der sechsaktigen Fassung am 1. Mai stattfindet. Nicht nur ein Zeitungsrezensent findet die Beurteilung der Schrift „Brockmann und Waeser“ ungerecht, es erscheinen auch Broschüren, die für den Letzteren Partei ergreifen [1]). Die Besprechung der Vorstellung[2]) rühmt Waeser in den Affektszenen, weniger gelingen ihm die ruhigen Momente, in denen er zu pathetisch wird. Die Szene mit der Mutter faßt er anders als Brockmann: „Herr Waeser wendet sich halb zu der neben ihm stehenden Königin, faßt sie mit der einen Hand und zeigt mit dem anderen ausgestreckten Arme nach dem Geiste hin... Jedenfalls hat Waeser bei einer fast heroischen Figur eine gute männliche Stimme und im Ganzen eine richtige Aussprache.“ Also ein Temperaments-Hamlet, über den wir heute, wenn auch nicht in der Ausführung, aber doch in den Intentionen anders denken als die Zeitgenossen. Der Kritiker ist begeistert von Frau Waesers Ophelia, besonders von den „mehr rührenden als Schaudern erweckenden Verirrungen ihrer betäubten Sinne, Verirrungen, die mehr der süßen Schwärmerei einer schönen Seele als dem Wahnsinne ähnlich sind.“ Ebenso werden die übrigen Darsteller gelobt, auch die Totengräberszene als besonders gelungen hervorgehoben. Die Wiederholungen finden großen Zuspruch, selbst die vom 5. Oktober 1779, wo die stark reduzierte Truppe einen einzigen Darsteller mit den Rollen des Herzogs, Schauspielers und Totengräbers betrauen muß, und Herr Ludwig Wothe, der später in kleineren Rollen am Burgtheater wirkte, den Hamlet gab, in den Monologen durch seine Ruhe besser als Waeser wirkend [3]). Mit einem Teile seiner Gesellschaft verbricht Waeser den Hamlet im Mai 1779 wieder in Magdeburg [4]).

[1]) „Schreiben aus Halberstadt an einen Freund in Bremen, die Wäsersche Schauspielergesellschaft betreffend“ 1778. — „Schreiben über das Berlinische und Breslauer Theater, die Vorstellung des Hamlet betreffend“ Breslau 1779.

[2]) Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 68 ff.

[3]) Ebenda 1780 S. 200.

[4]) Theater-Journal für Deutschland 1779 11. Stück S. 46. Der Rezensent enthält sich jedes Urteils, er habe mit der Justiz nicht gerne zu tun, wo Wäser den Verleger der Broschüre: Brockmann und Wäser gerichtlich belangt hat.

Im Norden Deutschlands mimt die Schuchsche Gesellschaft. Sie bringt in Danzig am 28. Oktober 1779 den Hamlet in 6 Akten, aber ohne die Totengräberszene, mit Siegfried Koch in der Hauptrolle. Dieser, später in Wien als Darsteller von Väterrollen unübertreffliche Künstler, dessen richtiger Name Eckard lautet, hatte den Hamlet zuerst bei der Constantinischen Gesellschaft gespielt, sein Vorbild war Brockmann, der ihn überhaupt zum Theater gebracht, dazu hatte er eifrig die Schinksche Schrift studiert, die deutlichen Einfluß übte, wie der ihn ungeheuer bewundernde Berichterstatter feststellt [1]). Seine Partner, namentlich die Königin, Frau Reibehand, „ein würdiger Abkömmling der berüchtigten Reibehande", scheinen sehr schwach gewesen zu sein. Am 4. November wurden „auf Verlangen" die Totengräberszenen gegeben. „Allein auch unser Publikum gestand, daß Hamlet ohne sie nichts verlöre." Am 15. November gab unter großem Andrang Frau Schuch die Königin. Denselben Erfolg hatte die Truppe mit der Vorstellung in Königsberg [2]). Während Koch in Riga war und auch dort diese Rolle vorführte [3]), gab den Hamlet in Danzig Herr Engelhard, der Koch im ganzen zwar nicht erreichte, aber in einzelnen Zügen übertraf. „So folgte Herr Koch beim Hinweggehen nach dem Kirchhof immer dem Geiste mit auf ihn gezogenem Degen; Herr Engelhard hatte den Degen gegen seine Begleiter gerichtet, um ihnen das Nachfolgen zu verhindern." [4]) Dieser Darsteller hatte den Hamlet bereits mit größtem Erfolge in Lübeck gespielt, wo das Theater eigens für dieses Stück, das am 25. Januar 1779 zum ersten Male in Szene ging, erweitert worden war [5]). In der Schuchschen Gesellschaft erregte Koch noch 1788 und 1789 in Königsberg Sensation [6]), dagegen ist er 1789 in Frankfurt für Frau Rat Goethe „unausstehlich" [7]).

Ebenso festen Platz hat der Hamlet im Repertoire der Großmannschen Gesellschaft [8]), zum ersten Male in fünfaktiger Fassung

[1]) Literatur- und Theater-Zeitung 1780 S. 41 ff.

[2]) Ebenda S. 495.

[3]) Ebenda 1783 S. 683.

[4]) Ebenda 1784 S. 115.

[5]) Ebenda 1779 S. 308.

[6]) Annalen des Theaters Heft 1 S. 89, Heft 3 S. 62. Ein Gedicht auf seinen Hamlet in Literatur- und Theater-Zeitung 1781 S. 162.

[7]) Briefe usw. Bd. 1 S. 20. Elisabeth Mentzel a. a. O. S. 64 O. Rub: Die dramatische Kunst in Danzig 1894 S. 31. — Noch 1817 in Wien spricht er in Privatgesellschaft den Monolog herrlich, wie Rosenbaums handschriftliches Tagebuch erzählt.

[8]) s. J. Wolter: F. W. Großmann 1901.

in Frankfurt am 10. April 1780, im Juni in Köln, später auch in Bonn, Pyrmont, Cassel [1]), Hannover [2]) aufgeführt usw., bis zum 18. Februar 1795 wurde er 34 mal gegeben. Unter den Darstellern des Hamlet seien Herr Denifle, Herr Diestler und der bekannte Opitz genannt, als Ophelia wird Frau Fiala [3]) besonders gerühmt, der Impresario selbst war vortrefflich als Geist wie als König [4]). In Göttingen liefert am 20. August 1784 der junge Unzelmann mit dem Hamlet eine gute Kopie bekannter Muster, neben ihm steht die aus ihrer Verbindung mit Schiller bekannte Frau Albrecht, die in der Wahnsinnsszene „zuviel Wildheit zeigte und ihren Zustand durch Augenverdrehen u. dgl. fast zu widerlich machte" [5]).

In Mitteldeutschland und in den Rheingegenden wirkte die Böhmsche Gesellschaft, die den Hamlet von 1779 ab in Augsburg [6]), Aachen, Crefeld, Köln, Bonn [7]), Frankfurt [8]), Pyrmont [9]) usw. gibt. Durch Mecklenburg tragen ihn die bei Heufeld erwähnte Ilgenersche Gesellschaft, die ihn schon elend in Güstrow 1778 produziert, die Tillysche, die Köppische Gesellschaft, die ihn am 21. Februar 1787 „mit Beibehaltung der Todtengräberszene und in altdeutscher Kleidung" ankündigt, die Hosztovsky-Fendlersche Gesellschaft u. a. [10]) Auch bei andern Gesellschaften, die schon die Heufeldsche Bearbeitung führten, tritt Schröder an ihren Platz, wie bei Schikaneder, der 1786 in Augsburg

[1]) E. Lyncker: Geschichte des Theaters in Kassel 1865 S. 314. Literatur- und Theater-Zeitung 1783, S. 391.

[2]) Annalen des Theaters Heft 2 S. 126.

[3]) Mentzel a. a. O. S. 530. Deutsche Thalia Bd. 1 S. 270.

[4]) Elisabeth Mentzel: Das alte Frankfurter Schauspielhaus 1902 S. 63.

[5]) Literatur- und Theater-Zeitung 1784 S. 167. In den erwähnten „Streifereyen" wird Frau Hartwig weit über sie gestellt, die „bei weitem nicht das leistete, was man von ihr erwarten konnte, denn die Rolle gefiel ihr nicht". Abfällig beurteilt sie auch Fr. Schlegel 1798 (Briefe an Wilhelm S. 24). Auf die Albrecht geht offenbar, wenn in den Annalen des Theaters Heft 2 S. 126 eine Anfängerin als Ophelia gelobt wird. „Sie erregt nicht wie eine gewisse große Schauspielerin, die gar eine Tollhäuslerin daraus gemacht hat, Entsetzen". — Unzelmann wird im Deutschen Museum, als er den Hamlet in Kassel spielte, 1785 Bd. 2 S. 191 heftig angegriffen, 1786 Bd. 1 S. 254 lebhaft verteidigt.

[6]) Theater-Journal 1780 Stück 15 S. 109.

[7]) A. Fritz in Zeitschrift des Aachener Geschichts-Vereins Bd. 23 S. 8, Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein Bd. 65 S. 132.

[8]) Mentzel a. a. O. S. 534.

[9]) 1786 mit den Totengräberszenen. Ephemeriden Bd. 5 S. 272.

[10]) H. W. Bärensprung: Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin 1837 S. 78 u. ö.

die neue Bearbeitung spielt[1]. und Schopf, der besonders in Regensburg Furore machte[2]), selbst ganz kleine Truppen, wie die Fischersche in Erfurt „prostituieren“ den Hamlet[3]). In Straßburg bei der Doblerschen Gesellschaft glänzt der berüchtigte Illenberger[4]), die Neuhaussche Gesellschaft, die das Stück in Frankfurt eingeführt, spielt es 1779 in Hanau mit Zuhilfenahme von Studenten, deren einer den Totengräber vortrefflich gibt[5]). In Regensburg macht 1784—1786 die Waltersche Gesellschaft mit „Hamlet“ glänzende Einnahmen[6]), in Erlangen spielt ihn im April 1791 die Fallersche Truppe[7]). In der österreichischen Provinz wird er ebenfalls bald heimisch. In Brünn durch die Waizhofersche Gesellschaft 1780—1784[8]), in Linz 1787, im kleinen oberösterreichischen Orte Steinbach spielen ihn 1786 Dilettanten[9]), in Graz 1787 die Bernersche Gesellschaft[10]), in Preßburg 1794 die Seippsche Gesellschaft[11]), sogar auf die Kindertheaterschule I. H. F. Müllers in Wien hat er sich verirrt, wo der genannte Diestler an ihm seine Sporen verdient hatte[12]). Er wandert mit deutschen Truppen auch auf fremdsprachige Gebiete, 1797 ist er in Warschau[13]), 1803 in Petersburg[14]) nachzuweisen, die Nuthsche Truppe bringt ihn 1788 nach Gröningen[15]).

Bedeutsamer noch als der Erfolg des Augenblicks ist die feste Stellung, die das Werk im Spielplane der großen deutschen Bühnen einnahm. Das zeigen namentlich die Stätten seiner ersten Triumphe. In Hamburg[16]) erschien nach Schröder Borchers, der junge Fleck, der ihn „mit

---

[1]) A. Witz: Theatralische Vorstellungen in Augsburg 1876 S. 31.

[2]) Literatur- und Theater-Zeitung 1778 S. 471. Theaterjournal für Deutschland 1778 Stück 8 S. 25.

[3]) Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 44, 168.

[4]) Ebenda 1781 S. 29.

[5]) Ebenda 1779 S. 169. Theater-Journal für Deutschland 1781 Stück 17 S. 54.

[6]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 14 S. 362 f.

[7]) Annalen des Theaters Bd. 7 S. 56.

[8]) K. Rille: Geschichte des Brünner Theaters 1885 S. 42.

[9]) K. Schiffmann: Drama und Theater in Österreich ob der Enns 1905 S. 135, 202, 216.

[10]) Theater-Calender 1787 S. 180.

[11]) Ebenda 1794 S. 175.

[12]) Theater-Journal 1784 Stück 25 S. 41.

[13]) Theater-Calender 1797 S. 301.

[14]) Der Freymüthige Bd. 1 21. Juni 1803.

[15]) Theater-Calender 1797 S. 89.

[16]) Merschberger a. a. O.

mehr Einsicht und Wahrheit gab, als vor ihm Borchers und nach ihm Unzelmann, dem er überhaupt sehr mißlang“ [1]). Schröder selbst kehrte mit Jubel begrüßt 1784 als Gast wieder [2]). Es folgte der Wiener Lange und der Schüler Schröders Ph. Klingmann [3]), 1785 zeigte sich Brockmann wieder, im Herbst desselben Jahres spielte ihn Iffland [4]), und auch Schröder trat von 1787 ab wieder als Geist auf. Bis 1798 wurde der Hamlet 75 mal gegeben. Berlin sieht in wenigen Jahren 11 Hamlet-Darsteller [5]), nach Brockmann, Schröder, Reinecke kam M. G. Lambrecht, der in Hamburg berufen gewesen war, mit Schröder abzuwechseln, und in Berlin Beifall fand, obwohl er seine Vorgänger nicht erreichte, und der kräftige Losgeher Carl Czechtitzky, der schon in Danzig (1785) und anderwärts Erfolge mit der Rolle geerntet. Die anonyme „Karakteristik von Berlin“ stellt ihn weit über Brockmann, sehr zur Entrüstung eines Rezensenten [6]). Ihm folgen Opitz [7]), Unzelmann, Klingmann, Beck und Koch. In Wien alterniert von 1791 ab Klingmann mit Lange, auch Czechtitzky erscheint 1793.

In den Jahren 1780—1790 ist der Hamlet Mode, und die Hamletrolle gehört zum Inventar jedes gastierenden Schauspielers. Der Theaterkalender von 1780 zählt schon eine ganze Schar berühmter Hamlet-Darsteller auf und meint: „Der Himmel weiß, wie manche es noch bei der Myriade deutscher Bühnen geben mag“, und ein Tänzer wagt es als Hamlet aufzutreten, „weil es die leichteste Rolle ist, in der ein Schauspieler gefallen kann.“ [8]) Was Ekhof gefürchtet, Shakespeare werde den Schauspieler verderben, weil seine dichterischen Wirkungen ihm die Aufgabe zu sehr erleichtern, traf in gewissem Sinne ein. In jener Polemik gegen Shakespeare, die sich dem Enthusiasmus entgegenstellte, fehlt auch

[1]) Schütze a. a. O. S. 516.

[2]) Ebenda S. 529.

[3]) Ebenda S. 540. „Fleißig, doch scheint die Rolle seine Kräfte zu überwiegen.“ Er gefällt aber immer mehr, kommt noch 1796 wieder (Annalen Heft 20 S. 15).

[4]) Ob er ihn je in Mannheim gespielt, ist zweifelhaft. s. L. Geiger in Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 5 S. 264. 294. Daß er „nach einiger Meinung alle seine Vorgänger übertraf,“ sagen die Ephemeriden Bd. 2 S. 310.

[5]) Ephemeriden Bd. 4 S. 379; vergl. M. Rémy in Vossische Zeitung 1877, Sonntags-Beilage Nr. 50 f.

[6]) Bd. 1 S. 86 f., Ephemeriden Bd. 3 S. 11. Anders lautet ein Urteil aus Königsberg 1785: „Seine Stellung und Action, überall schön, war mehr überladen als reichhaltig, seine Recitation fiel zu oft ins Precieuse, manche Stelle wurde verschnitzelt, manche verfehlt“ (Ephemeriden Bd. 2 S. 105).

[7]) Literatur- und Theater-Zeitung 1783 S. 207.

[8]) Theater-Calender 1787 S. 57.

nicht die Ablehnung der deutschen Aufführung, die „unsere dramatische Kunst, Festigkeit des Geschmacks und unser ganzes Theater um ein Dezennium zurückgesetzt hat.“ „Wenn ich Landesfürst wäre, so verböt' ich die Aufführung der Shakespeareschen Stücke“, läßt sich eine Stimme 1778 vernehmen [1]). Und während der einsame arme Mann von Toggenburg 1780 zwar an der Möglichkeit seine Ideale verwirklicht zu sehen zweifelt, aber doch das Werk auf der Bühne einmal schauen möchte[2]), ist in Wien C. v. Ayrenhoff, vergeblich Wieland zum Sekundanten auffordernd, zu Feld gezogen und kanzelt Schink wegen seiner Begeisterung für Schröders Übersetzung derb herunter. Nicht nur die Weglassung der Kirchhofsszenen, die Schink beklagt, scheint ihm gerechtfertigt, er hätte auch gerne die Wahnsinnsszenen Ophelias beseitigt gesehen [3]). Und auch er spricht von den Schauspielern, die sich in den „Masken“ des Lear und Hamlet „gar zu gern dem Publikum zur Bewunderung darstellen“, jeder halbwegs geschickte Komödiant, „wenn er sich ein wenig aufs Grimassieren versteht“, kann mit ihnen Beifall ernten. „Womit werden Sie auftreten?“ fragt ein Prinzipal einen Debütanten. „Mit Hamlet“, erwidert dieser, „das ist so recht mein Kerl“, heißt es in einem anonymen Aufsatz [4]). Und Schink schreibt 1781 [5]): „Nie ist wohl irgend ein englisches Trauerspiel mit dem allgemeinen Beifall in Deutschland aufgenommen, nie irgend eines mit einem solchen Heißhunger von Zuschauer und Publikum verschlungen worden als dieser Hamlet. Wo ist eine Truppe Schauspieler in Deutschland, und wenn sie aus lauter Tagwerksjungen Melpomenens und Thalias besteht, die den Hamlet nicht aufgeführt hat? Wo ist irgend ein Winkel von nur einigem Betracht im heiligen römischen Reich, in dessen Mauern oder Hütten Hamlet nicht wäre zur Schau ausgestellt worden? Königsstädte und Marktflecken, prächtige Säle und hölzerne Buden hallten von seinem Namen wieder und Männer und Knaben, Virtuosen und ABC-Schützen, erste Helden und Briefherausträger tummelten sich auf ihm herum und stolzierten der Unsterblichkeit entgegen. Geschöpfe, die ihr Publikum sonst nur ertrug, spielten den Hamlet und auf einmal wurden sie Virtuosen. Jetzt hatte jeder Winkel Deutschlands seinen Garrick — wo ein Hamlet auftrat, klatschte man ihn heraus; ja einer

[1]) Bibliothek der schönen Wissenschaften Bd. 23 S. 230 ff., Bd. 35 S. 110.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 12 S. 161 f.

[3]) Werke 1789 Bd. 1 S. 278 Bd. 3 S. 393. E. Horner im Euphorion Bd. 2 S. 556 ff.

[4]) „Leben, Taten und Meinungen eines deutschen Schauspielers“ in Literatur- und Theater-Zeitung 1781 S. 35; vergl. Westenrieder Werke Bd. 2 S. 236.

[5]) Dramaturgische Fragmente Bd. 1 S. 153 ff.

unter ihnen mußte sogar den letzten Akt des Trauerspiels wiederholen [1]). Selbst Weiber krochen in Hamlets Gewand und kämpften den Männern den Lorbeer ab." Nach Wien könne man, heißt es 1790, kommen, wann man wolle, man finde stets „6 bis 8 Hamletspieler müßig auf dem Markt" [2]). Und 1806, als in Wien Opitz ohne sonderlichen Erfolg seinen „überpathetischen" Hamlet vorführte, schreibt der populäre „Eipeldauer": „Der Hamlet ist und bleibt einmal das Steckenpferd, auf dem alle durchreisenden Schauspieler gern herumspazieren und da haben wir schon 50- bis 60jährige Hamlets gesehen. Das Spiel von ein Halbnarischen hat einmal keine bestimmte Regel und da kann also jeder Aktör nach sein eigenen Kopf spielen und deswegen wird der Hamlet noch lang das Hottorössel für die Gastrollen bleibn." Und aus dem Wiener Lager ruft noch 1812 eine anti-anglomanische Stimme [3]): „Hamlet, — nun ja, Ihr Herren Akteurs! Er ist ein Zugstück und die Hamletjacke euer alter Lieblingsrock. Es zeigt sich, daß er nicht mehr und nicht weniger ist wie eine Haupt- und Staatsaktion, die man zwar, um den Spaß nicht zu verderben, einmal mit ansieht, aber sich doch heimlich ärgert, daß man sie sah."

Wie der „Hamlet", dessen Namen man „ebenso wohl in Kamtschatkas Eisgefilden als an den Ufern des Oronoko als in Berlin kennt" [4]), bis in die breitesten Schichten des Volkes gedrungen war, das zeigen Büsten und Bilder — „Grabstichel und Radiernadel waren in ewiger Bewegung" sagt Schink —, ja selbst Tarockkarten mit Figuren des Stückes, das zeigen die vielen Parodien, von denen die populärste von J. Perinet „Hamlet, Prinz von Tandelmarkt" (1807) noch von Raimund gespielt wurde, die sich sichtlich an Schröder anlehnt und ihren Höhepunkt im Monologe: „Heiraten oder nicht heiraten, das ist die Frage", erreichte, das zeigt selbst das Puppentheater, auf dem der Prinz von Dänemark dem Geiste seines Vaters begegnete [5]). Unzählig sind die Anekdoten, die von Schmierenaufführungen des Stückes berichten, das

---

[1]) Schikaneder, wie S. 20 erwähnt.

[2]) Theater-Calender 1790 S. 36.

[3]) „Auch ein Wörtlein über Schauspiele, Schauspielkunst, Theatergeschmack und Theaterwesen von einem Layen" in Theaterzeitung 1812 Nr. 58.

[4]) Brief von Zschocke aus Schwerin vom 6. Juli 1788 im Theater-Calender 1789 S. 39.

[5]) J. Bolte im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 28 S. 157 ff., Bd. 40 S. 346. H. Friesen: Briefe über Shakespeares Hamlet S. 162; Schinks Marionettenspiel „Prinz Hamlet von Dänemark" 1799 hat mit dem Theater nichts zu tun.

mit lächerlichen Theaterzetteln angekündigt wird [1]), Bühnen, die kaum 14 Fuß im Umfang haben, spielen ihn [2]), von einem alten Schauspieler F. W. John wird erzählt, daß er damals „als Hamlet an der Tagesordnung war wie heute der Pachter Feldkümmel und Rochus Pumpernickel" den Hamlet „allein mit 12 Stühlen" aufführte [3]). Und eine wahrhaft köstliche Figur ist der Friseur Maximilian Sandersky, der in den neunziger Jahren in Penzing bei Wien den „Hamlet" zum Gaudium des Publikums verbricht. Seine Ankündigung verspricht eine besondere Überraschung beim Monologe „Sein oder Nichtsein", weil er eine Arie dazu verfaßt hat, „die sowohl pathetisch-tragisch als unterhaltsam lustig sein wird". Auch hatte er sich die Nuance ausgedacht, daß er mit einer brennenden Unschlittkerze auftrat, die er bei den Worten „Nichtsein" ausblies [4]). Und der größte Sieg, den das rezitierende Schauspiel erfechten konnte, war ihm in Wien beschert, woselbst die Reize des Balletts Hamlet von Clerico (1798) nicht über das Original siegten, teilweise wohl dadurch, daß es nach Ducis' französischer Verballhornung bearbeitet war, die zwar Ayrenhoff lebhaft gegen Schink in Schutz genommen, aber von den Wienern nicht goutiert worden war [5]). Auch ein anderes Ballet von L. Henry, das 1822 in Wien gegeben wurde, griff nicht durch [6]).

Die Liebe des Publikums bleibt dem „Hamlet" bis in seine Verzerrungen erhalten, und der Mann hat richtig prophezeit, der 1792 schrieb, das Stück wird immer gern gesehen und „wird sich bis in die spätesten Zeiten erhalten" [7]). Aus den verschiedensten Städten kommen Nachrichten über den unglaublichen Zudrang, in Dresden wurden bei der Wiederholung im Dezember 1778 für ein Parterrebillet fünf Taler geboten, in Osnabrück wurde doppeltes Entree verlangt, in Ansbach, wo das Stück schon März 1779 erschienen war, veranstaltete eine vornehme Dame eine Kollekte für den Hamlet-Darsteller, H. von Crenzin, die ein sehr stattliches Erträgnis lieferte. In Danzig erstand ihm erst in der „Zauber-

---

[1]) Theater-Calender 1783 S. 60, 117; 1785 S. 76; 1797 S. 89 u. ö. Ephemeriden Bd. 2 S. 63. Allgemeine Theater-Revue Bd. 3 S. 370.

[2]) Ephemeriden Bd. 3 S. 188.

[3]) Theater-Zeitung 1817 Nr. 52.

[4]) Wiener Theateralmanach für 1796 S. 78. Eipeldauer Heft 28 (1795).

[5]) J. Richters „Wahrheit in Maske" 1798 konstatiert die Unfreundlichkeit des Publikums, „da der größte Teil nur den Shakespeareschen Hamlet kennt, so erwartete es diesen".

[6]) Vgl. A. Fresenius im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 38 S. 144 f.

[7]) Annalen des Theaters Heft 10 S. 103.

flöte" 1794 ein Rivale[1]), in Leipzig hatten Hamlet und Macbeth das beliebte Singspiel völlig zurückgedrängt[2]). Daß der Geist des Werkes dabei erfaßt wurde, ist wohl sehr zweifelhaft, und was Frau Rat Goethe von Frankfurt berichtet, gilt für ganz Deutschland: „Beim Lichte besehen ist es gar nichts als Neugierde — etliche wenige ausgenommen raisonnieren sie wie die Pferde. Man nennt den Hamlet eine farce." [3])

Sicherlich war es auch nicht die Darstellung, die den Zuschauern den wirklichen Hamlet überliefern konnte. Mit der Ausbreitung über die deutschen Bühnen geht ein Herabsinken der schauspielerischen Leistung Hand in Hand. Nirgends kam der König aus der Tyrannenmanier heraus, der Oldenholm war ein Spaßmacher, erst Iffland, Fleck und Koch, die alle drei die Rolle des Hamlet bald mit der ihnen viel angemesseneren vertauschten, haben auf ersten Bühnen diese Figur bis zur Charakteristik emporgehoben. Für die Ophelia sind zwei Typen geschaffen worden, die realistische, grelle und die lieblich rührende, die letztere siegt. Die Hauptsache war der Hamlet selbst. Die großen Darsteller haben die geistigen Elemente seines Wesens aus dem Texte, ja über den Text hinaus gefühlt und wiedergegeben; aber schon ihre unmittelbaren Nachfolger hielten sich, wie sich schon bei unserer Musterung der deutschen Bühnen gezeigt hat, lediglich an die heldenhaften Züge, die er so stark durch Schröder erhalten, sie vergröbern sie unter Einfluß des Spektakel- und Ritterstücks, und bald erstehen die Zerrbilder, wie sie Schink drastisch, aber gewiß nicht unrichtig zeichnet[4]): da wollen sie Brockmann übertrumpfen in seinem Spiele, wie er dem Geiste folgt: „mit vorgehaltenem Schwerte hinter ihm herzittern ist kindisch; aber gar drei- bis viermal stillhalten, sich kreuzigen und die Hände falten, ist äußerst abgeschmackt für die Situation und würdigt den entschlossenen Hamlet zum zaghaften Spittelweibe herab." Er erbost sich gegen die „Fratzen", die Hamlets Wahnsinn ausdrücken sollen. Der Monolog „Sein oder Nichtsein" ist „philosophisches Raisonnement". „Ich aber", meint er, „habe ihn wie eine Raserey hertragieren hören, habe Hamlet die Bühne auf- und ablaufen, Schnupftüchel in der Hand, die Faust wider die Stirne, die Worte herausdonnern und herausheulen, den ganzen vortrefflichen Monolog zum Unding machen, alle Schönheit vergaukeln und Hamlet selbst zum Bernardon und Kasperle werden sehen." Ebenso falsch ist die übliche

[1]) Ebenda Heft 15 S. 64.
[2]) Literatur- und Theater-Zeitung 1779 S. 747.
[3]) Briefe usw. Bd. 1 S. 45.
[4]) Dramaturgische Fragmente Bd. 1 S. 211 ff.

Mißhandlung der Mutter. Hat Schröder die flüchtigen Zeilen auf die herausgezogene Schreibtafel geworfen, so hat einer seiner Schüler in Hamburg sich gar eine Lampe aus der Kulisse geholt [1]).

Auch der Schrödersche Text hat im Laufe der Zeit manche Veränderung erfahren, vielleicht schon in Schröders Händen selbst, wo sein Freund Meyer ausdrücklich sagt: „Die gedruckten Bearbeitungen sind weder, was sie bei der ersten Vorstellung waren, noch was sie bei der letzten wurden.“ Im Jahre 1779 erschien „Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear. Zum Behuf des Frankfurter Theaters. Frankfurt und Offenbach, Schröckh 1779.“ Das Titelbild zeigt Borchers als Hamlet, ganz ähnlich dem Brockmann-Medaillon. Das Vorwort des Verlegers sagt: „Da die Hamburger Heroldische Ausgabe des Hamlet wegen den vielen darinnen enthaltenen Fehlern und sonsten nöthig befundenen Abänderungen und Verbesserungen für das hiesige Theater nicht brauchbar war, so hat man diese Ausgabe unter besonderer Aufsicht zum Behuf derselben veranstaltet — wie man denn bey genauer Gegeneinanderhaltung beyder Ausgaben den großen Unterschied und das Eigentümliche der gegenwärtigen mit leichter Mühe einsehen wird. Diese Bemerkung war um so nothwendiger, damit man nicht auf die Meinung geraten möge, als wenn diese Ausgabe ein Nachdruck der Hamburger wäre.“

Als Autor gilt der Schauspieler der Seylerschen Gesellschaft Salomon Friedrich Schletter [2]). Seine Arbeit ist sehr geringfügig. Er hat einfach den Text A zugrunde gelegt und den Text B hineingearbeitet, daß oft ein Satz aus beiden Fassungen zusammengestellt ist. Zum Beispiele I, 8: „Es ist ein rühmlicher Beweis Deiner guten Gemüthsart, Hamlet“ (aus A), „daß Du Deinen Vater so pflichtmäßig betrauerst“ (aus B). Die Teilung in sechs Akte ist dadurch vermieden, daß einfach die Kirchhofsszenen als V 17ff. weiter laufen. Daß der Bearbeiter die Ausgabe des „Hamburgischen Theaters“ nicht einmal erwähnt, gibt kein gutes Zeugnis für seine Ehrlichkeit.

Vielleicht aber ist nicht einmal diese Zusammenschweißung sein eigenes Werk. Denn auch anderwärts macht sich eine derartige Verbindung der beiden Ausgaben geltend, möglicherweise von Schröder selbst als Theaterfassung gebilligt. Zeugnis dafür gibt ein undatiertes Dresdner Bühnenmanuskript, „Hamlet Prinz von Dänemark. Trauer-

[1]) Nach Schinks Angaben in der Hamburger Zeitung 1792 mitgeteilt von Petersen a. a. O. S. 286.

[2]) Theater-Calender 1780 S. 166.

spiel in fünf Akten, nach Shakespeare von Schröder". Es kann nicht jene Fassung sein, die zuerst 1778 in Dresden gespielt worden, da diese, wie oben gesagt wurde, auf A zurückging, während das Dresdner Buch zum größten Teile auf B fußt, aber doch in einer Reihe von Fällen auf den älteren Text zurückgreift. Die Szenenfolge entspricht B, es fehlt auch die Totengräberszene, gestrichen ist die kurze Szene IV, 2 (Oldenholm, Hamlet, Gustav). Den Schluß des Aktes bildet der Abgang Hamlets mit der Leiche des Oldenholm; die von Schröder angefügten Schlußworte der Königin, das Gespräch von König und Königin (IV, 14) und König und Güldenstern (IV, 15) bleiben ganz weg, wodurch die letzten Akte noch undeutlicher werden. Überhaupt wird durchgängig gekürzt. Die Strophen Hamlets nach dem Schauspiele sind durchstrichen, ebenso wird der Fortinbras-Monolog sehr reduziert, die ersten drei Szenen sind folgendermaßen zusammengezogen:

„(Ellrich geht als Wache auf und ab. Gustav und Bernfield kommen.)
Ellrich: Wer da?
Bernfield: Holla, Ellrich!
Ellrich (dem Gustav die Hand gibt): Ist das Gustav?
Gustav: Ein Stück von ihm.
Ellrich: Willkommen, Gustav! Willkommen, wackrer Bernfield!"

Dagegen befindet sich am Schlusse ein für das vorschreitende Bedürfnis der Versöhnlichkeit bezeichnender Zusatz, allerdings nur in Bleistift-Eintragung. Hamlet sagt, indem er Laertes die Hand drückt: „Fortan sind wir drei eine Person! — Meine arme Mutter! Mögen die Fittiche der Engel Dich zu Deiner Ruhe tragen! Du warst mehr schwach als Verbrecherin!"

In manchen textlichen Einzelheiten stimmt dieser Text überein mit einem Drucke, dessen Titel lautet: „Hamlet Prinz von Dänemark. Trauerspiel in sechs Aufzügen. Nach Shakespeare. Mit Brockmanns Bildniss als Hamlet... Dritte genau durchgesehene Auflage. Berlin, Vossische Buchhandlung 1795." Schon die äußere Einrichtung kennzeichnet das Buch als eine neue Ausgabe der Schröderschen Bearbeitung, und die Angabe „dritte Auflage" ist, wenn man A als erste, B als zweite Ausgabe faßt und von späteren Titelauflagen absieht, richtig.

Nur ein Paralleldruck könnte das Gemisch, das hier zwischen A und B sich vollzogen hat, veranschaulichen. Feste Prinzipien werden sich kaum entdecken lassen, es sei denn das der Sprechbarkeit. Um dieser willen geht der neue Text selbständig noch weiter als das Dresdener Buch in der Abneigung gegen größere Perioden, gegen Bilder, wie denn Ophelias

Vergleich der Rede Hamlets mit einem „verstimmten Glockenspiel" gestrichen ist, oder gegen Fremdworte: aus „Gesticulationen" werden „Bewegungen mit Hand und Leib", aus „Complimente" „Hofworte", aus „Action" „Geberden und Stellungen", aus „Interesse" „Vorteil" u. dergl. m. Aus eigener Machtvollkommenheit verlegt diese Bearbeitung die hohe Schule von Wittenberg nach „Bononien" und läßt den Mord Gonzagos nicht in „Vienna", sondern in „Welschland" geschehen. Sie läßt auch den Geist bei seinem Erscheinen im Kabinett der Königin nachdrücklich mahnend hinzusetzen: „Aber beflecke deine Seele ja nicht mit einem blutigen Gedanken gegen deine Mutter!", was er Hamlet schon im ersten Gespräche eingeschärft. Bei der langen Erzählung Güldensterns vom Tode Ophelias soll offenbar Laertes nicht so stumm dastehen. Er unterbricht ihn zweimal: zuerst, ihn „rauh anfassend": „Antwort will ich, ewiger Zauderer!", dann, in den Stuhl sinkend: „O meine arme, arme Schwester!" Der Monolog „Sein oder Nichtsein" hält sich wesentlich an A, verschlechtert sogar eine dort schon recht unglückliche Wendung: „wenn er mit einem blanken Messerchen die Sterbeglocke nach sich ziehen dürfte". Dazu kommt eine ausgiebige Benützung der Eschenburgschen Übersetzung. Aus ihr stammt die szenische Anweisung, die aus dem üblichen „Kirchhof" einen „entfernteren Teil der Terrasse" macht, oder der Zusatz im Reuemonolog des Königs „O Busen, schwarz wie Tod", eine Stelle, die früher durchwegs fehlte. Eine Reihe von Wendungen sind aus dieser Quelle verbessert, Hamlet eilt auf „Flügeln der Andacht" zur Rache, 1777 heißt es „Flügel der Betrachtung", 1778 fehlt der Passus. Hamlet sagt: „Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden", früher: „Es gibt Sachen". Er tadelte früher die Schauspieler, „die sich selbst einen Spaß machen wollen", jetzt „die selbst zuerst lachen". Die Übersetzung der Ophelia-Lieder ist ebenfalls nach der neueren Übersetzung abgeändert.

Aber viel wichtiger sind die Zutaten, welche diese Bearbeitung erfahren hat. Zunächst ist das Auftreten des Oldenholm mit der Anmeldung der Schauspieler beibehalten, der Schluß von III, 6 bringt noch bei der Annäherung Oldenholms Hamlets Bemerkungen über dieses „große Wiegenkind", Szene 7 enthält seinen Bericht allerdings teilweise gekürzt. So heißt es: „Es sind unsre alten Schauspieler, die haben sich wieder eingestellt. — Ich finde sie außerordentlich gut, so wohl im Trauerspiel als Lustspiel, Possenspiel und Tragikomödie. Man kann die Leute einzig in ihrer Art nennen." Hamlet setzt hinzu: „Ich bitte Euch, Güldenstern, laßt den ersten Schauspieler hereinkommen und bittet den König und

die Königin heute Abend zur Komödie." Güldenstern empfiehlt sich. Szene 8 beginnt Oldenholm: „Also werden wir Komödie haben! Vortrefflich, mein Prinz. — Aber ja kein Trauerspiel. Nichts vertreibt die Grillen besser als eine recht närrische lustige Komödie." Daran schließt sich die Stelle von Jephta. Hamlet bricht ab: „Das versteht Ihr wieder nicht" und begrüßt (Szene 9) den Schauspieler ganz kurz: „Willkommen, guter Freund! Willkommen! Ihr befindet Euch wohl, wie ich sehe. Gebt mir statt des Gegengrußes eine Probe, ob Ihr in Eurer Kunst weitergekommen seyd — eine affektvolle Rede." Ebenso rasch geht er weiter: „Ich hörte vor einigen Jahren eine Rede von Euch — das Stück wurde nur einmal aufgeführt; denn es gefiel dem großen Haufen nicht; alle Kenner aber hielten es für vortrefflich. Eine Rede darin behagte mir vorzüglich. — Es war des Aeneas Erzählung an Dido." Nun rezitiert er die Stelle, und der Schauspieler spricht seine Erzählung. Ist sonst in diesem Einschube überall Eschenburg die Vorlage, so tritt hier die Benützung Wielands ein, worauf nicht nur die Prosa, sondern viele Einzelheiten hinweisen [1]). Auch die Hekuba-Rede ist sehr abgekürzt und der allzu pathetische Fluß ganz vernüchtert: „Ihr hättet geglaubt, die Götter wären unempfindlich, oder das schrecklichste Leiden der Menschen sey ihr Zeitvertreib." Hamlet läßt abbrechen und fordert, ähnlich wie bei den englischen Komödianten, Oldenholm auf, zu sorgen, „daß den Schauspielern alles gegeben wird, was sie zu ihrer Vorstellung bedürfen". Seine Lobrede auf die Schauspieler fehlt hier, sie bleibt inkonsequenterweise dort, wo Schröder sie hingestellt hatte, im 4. Akte zwischen der Szene Hamlets mit dem Schauspieler und der Szene mit Gustav (IV, 2). Die Frage, ob sie wohl einen Einschub lernen könnten, bildet die 10. Szene, in der 11. hält nun Hamlet erst seinen Monolog, größtenteils nach Eschenburg, aber wieder unter Mitbenützung Wielands [2]). Ein Teil seiner Selbst-

---

[1]) Zur Probe der Anfang:

Wieland: „Der rauhe Pyrrhus, dessen Rüstung schwarz wie sein unmenschliches Herz . . ."

Eschenburg: „Der rauhe Pyrrhus, dessen düstre Rüstung
Schwarz wie sein Vorsatz war"

1795: „Der rauhe Pyrrhus, dessen Rüstung so schwarz wie sein unmenschliches Herz war."

[2]) Das bezeuge wieder der Anfang:

Wieland: Endlich bin ich allein! O was für ein Schurke, für ein nichtswürdiger Sklave bin ich! Ist es nicht was ungeheures, daß dieser Comödiant hier, in einer bloßen Fabel, im bloßen Traum einer Leiden-

anklagen gegen seine Feigheit fehlt, mit dem Schlusse geht der Text wieder in den Schröders (III, 7) über.

Noch größer ist die Ausgestaltung, welche der letzte, sechste Akt erhalten hat. Die Totengräberszene (1) hält sich ziemlich treu an Schröders Text, auch das Gespräch mit Hamlet und Gustav (2), in das auch das Bocksche Lied eingeschaltet ist, hat nur kleine Erweiterungen aus Eschenburg erfahren, die namentlich den Betrachtungen über Yorick zugute kommen. Mit der 3. Szene setzen neue Bestandteile ein: das Leichenbegängnis Ophelias und der Kampf von Hamlet und Laertes, im Wortlaut an Eschenburg angeschlossen, aber oft ziemlich frei, die Hyperbeln in den Anrufungen sind sehr gemildert oder weggelassen. Wie der Stil dabei ein anderer wird, geradezu der des Ritterstücks, zeige die eine Stelle:

„Nun Laertes, so sprich: was willst du um sie tun? Weinen, kämpfen, fasten, dich in Gram aufzehren? Alles nichts; ich tue das alles wie du. Ich will weinen um sie, bis ich keine Thränen mehr habe, kämpfen um sie, bis mein Blut verronnen ist; fasten um sie, bis der Tod sagt: es ist genug! Meinem Grame will ich mich solange überlassen, bis ich starrer und bleicher als die Geduld über einem Grabmahl neben ihrem Totenhügel hinwelke... O guter Laertes, trotze so viel du willst; in nichts sollst du es mir zuvortun. Mit dir lass' ich mich lebendig neben ihr begraben. Lass sie dann Erde über uns herwerfen, bis der Grabhügel an die Wolken stößt! — Sie sollens!"

Die Königin besänftigt Laertes, der König spricht ihm zu: „Ja freylich sind seine Reden nichts als Wahnwitz. Laßt den Unglücklichen, Laertes, steigt

---

schaft, so viel Gewalt über seine Seele haben soll, daß durch ihre Wirkung sein ganzes Gesicht sich entfärbt, Thränen seine Augen füllen; seine Stimme bricht, jeder Gesichtszug, jedes Gliedmaß, jeder Muskel die Heftigkeit der Leidenschaft, die doch bloß in seinem Hirn ist, mit solcher Wahrheit ausdrückt."

Eschenburg. „Endlich bin ich allein. — O was ich für ein schlechter, nichtswürdiger Sclave bin! Ist es nicht erstaunlich, daß dieser Schauspieler hier in einer solchen Fabel, in einem Traum von Leidenschaft so viel Gewalt über seine Seele hat, daß sich von ihren Bewegungen sein ganzes Gesicht entfärbt, Thränen in seinen Augen stehen, Verwirrung in seinen Blicken herrscht, seine Stimme gebrochen und seine ganze Gestalt und Gebährde seinen Vorstellungen entspricht?"

1795: „Endlich bin ich allein! — O was ich für ein schlechter nichtswürdiger Sklav bin! Ist es nicht erstaunlich, daß dieser Schauspieler in einer bloßen Fabel, in einem Traum von Leidenschaft, so viele Gewalt über seine Seele hat, daß sich sein Gesicht entfärbt, Thränen seine Augen füllen, seine Stimme bricht, jeder Gesichtszug, jedes Gliedmaß, jede Muskel die Heftigkeit seiner Leidenschaft ausdrückt, die doch bloß in seinem Gehirn ist."

aus dem Grabe und kommt zu uns. (Laertes thut es. Der König leise zu ihm): Die Zeit Eurer Rache ist ja nun ganz nahe; geduldet Euch nur noch etwas. — Kommt, Königin! — Ich bitte Euch, guter Gustav, gebt genau auf ihn Acht, und wenn der Anfall vorüber ist, geleitet ihn nach unserm Pallaste." Mit den Schlußworten des Originals geht der König samt Gefolge ab, Hamlet steigt aus dem Grabe und sieht den Totengräbern zu, die zuschütten, er spricht (Scene 4) zu Gustav: „Ist es schon so weit mit dir? Schon so weit, daß sie dir Erde über das Haupt schütten? Zu werden, was Alexanders, was Cäsars Staub auch war? Ich liebte sie, Gustav. Was ist sie nun? wird sie nun? Ein Schedel, wie Yoricks Schedel, wie alle Schedel hier? (Einen Schedel aufhebend) Wie dieser hier. Sieh, keine Spur von ihrer Lieblichkeit mehr, gar keine!

Gustav: Laßt das, gnädiger Herr. Ihr müßt darüber nicht so nachsinnen. Kommt von hier weg!

Hamlet: Meinst du? — — Es ist ein gar nackter, kahler Schedel, Gustav. So gar nicht mehr, was er sonst war. Da wirf ihn weg! — Wir wollen gehen! (Im Fortschleudern. Indeß rollt der hintere Vorhang herunter und verdeckt die beyden Totengräber.) Mir thut es doch leid, Gustav, daß ich mich gegen Laertes so vergessen habe; denn meine eigene Lage ist mir ein Bild der seinigen. Ich will wieder um seine Freundschaft werben; ich bin es Ophelien schuldig, und auch mir selbst.

Gustav: Ich zweifle, daß Euch bey seinem Trotze der Versuch gelingt.

Hamlet: Eben dieser Trotz brachte mich zur äußersten Heftigkeit; doch ich will ihm einen so vollgültigen Ersatz geben, wie er nur immer heischen mag, und so den neuen Verrath zerstören, über den der König, wie du gemerkt haben mußt, brütet."

An Stelle von Osrik (Szene 5) kommt Güldenstern. Die Scherze mit dem Hut, die Schröder (IV, 9) auf Oldenholm übertragen hatte, sind hier an ihre richtige Stelle gesetzt, dann folgt der Wortlaut wie bei Schröder (V, 13). VI, 6 Hamlet, Gustav entspricht V, 14, nur mahnt zum Schlusse Gustav: „O laßt uns schnell und still reisen, mein Prinz, ohne den Hof mit seinen Schranzen erst wieder zu sehn".

Hamlet: „Ich reisen, ehe mein Vater gerächt ist? Nein, durch diesen Arm soll der, der jetzt so ersichtlich heimtückischer und trügerischer Weise den Angel auch nach meinem Leben auswirft, seinen Lohn empfangen. Diesen fressenden Krebs unsrer Natur noch mehr Unheil anrichten zu lassen, wäre himmelschreyende Unschlüssigkeit."

Mit dem siebenten Auftritt verwandelt sich die Szene in den Palast, und es folgen (7 und 8) nun die Auftritte VI, 5 und 6 aus A, König und Laertes, und die Meldung, daß Hamlet kommt. Auftritt 9 und 10 entsprechen den Schlußszenen beider Fassungen, der Wortlaut ist identisch mit A. Die letzte Rede Hamlets bringt denselben Zusatz wie das Dresdner Manuskript.

So bietet uns diese Ausgabe eine wesentliche Bereicherung des Hamlet. Bis auf den Schluß ist nun eigentlich das ganze Werk im wesentlichen da, und es fehlt nichts weiter als der Hamlet selbst. Auch er hat durch die Hekuba-Szenen und die Erweiterungen des letzten Aktes gewonnen, aber noch stärker wird sein Tatentschluß durch die oben mitgeteilten Zusätze betont, während zugleich seine Sentimentalität durch die überflüssigen Wiederholungen in seinen Kirchhofsgedanken noch mehr auf rührende Wirkungen spekuliert. Immer noch bleibt es eine Waffentat, wie er den König tötet, nicht ein letzter Ausweg. Daß man diese Kontraste, die gerade durch solche Erweiterungen noch merklicher werden, nicht fühlte und an dem guten Ausgange festhielt, bringt für uns das Werk um seine Idee, für die Zeitgenossen durchaus nicht.

Es stellt sich nun die Frage, ob wir es hier mit einer Bearbeitung durch Schröder selbst zu tun haben? Wir wissen durch Schink, daß Schröder gleich nach dem Erscheinen der Ausgabe B die Auslassung der Schauspielerszene bereute und sie samt dem Monologe bei der Aufführung einfügte [1]). Diese Szenen können also ganz wohl auf Schröder zurückgehen. Mehr als zweifelhaft aber will es mir erscheinen, ob auch der letzte Akt mit seinen einschneidenden Eingriffen sein Werk sein kann. Der Stil der Zusätze scheint gegen ihn zu sprechen. Und diese selbst sind in ihrem Ursprunge leicht nachweisbar: sie sind ganz genau dem Einrichtungsversuche entnommen, den S c h i n k, der diese Szenen vermißte, 1781 vorlegte, mit den von ihm gegebenen Kürzungen, die ihm geboten schienen, da Hamlets „Prahlen und Raufen zu brittisch" sei, auch die erneuten Betrachtungen vor Yoricks Schädel stehen schon bei ihm [2]).

Ist es also nicht höchst wahrscheinlich, in Schink, der auch längere Zeit Theaterdichter bei Schröder war, den Autor dieses Hamlet von 1795 zu sehen? Ich dächte, vieles wird dafür sprechen. Wer immer es auch sei, jedenfalls fußt der Bearbeiter auf einer Reihe von Wandlungen, die der Text auf der Bühne erfahren hat; zwischen dem Schröderschen Originale und dem Texte von 1795 liegen Zwischenglieder, deren eines das Dresdner Manuskript repräsentiert. Eine andere Mischform bietet ein Druck für die Wiener Hoftheater „Wien, bei Wallishausser 1802". Im wesentlichen entspricht der Wortlaut der Ausgabe B, der dort begangene Fehler (III, 6), daß Hamlet über das Weib zu Rosenkranz sagt: „Ob

---

[1]) Dramaturgische Fragmente Bd. 1 S. 166.

[2]) Ebenda Bd. 1 S. 167 f.

mir gleich dein Lächeln zu sagen scheint, daß sie dir gefallen" ist verbessert: „daß es mir gefalle". Aber nicht nur einige Sätze, auch die Stellen, wo Oldenholm den Brief Hamlets vorliest, stammen aus A. Und, für Wien bezeichnend, das in Versen gehaltene Schauspiel, dem keine Pantomime vorangeht, sowie die nachfolgenden Reden bis zu Hamlets: „Denn da die Komödie dem König nicht gefällt" sind noch aus Heufeld.

Und dieser macht seinen Einfluß auch darin unheilvoll geltend, daß der Monolog Hamlets, wo er sein Schwert gegen den knienden König zückt, vollkommen fehlt. Dafür aber steht in dem Gebete des Königs, das stark abgekürzt ist, die Stelle: „O Busen, schwarz wie der Tod", welche wir nur in der Ausgabe von 1795, die weiter gar nichts Analoges bietet, gefunden haben.

Wie weit die Fassung von 1795 gedrungen ist, läßt sich schwer sagen. In Berlin scheint sie von 1794 bis 1797 gespielt worden zu sein, da während dieser Zeit die Totengräber in den Personenverzeichnissen wieder figurieren.

Im allgemeinen ist überhaupt, soweit die Nachrichten reichen, die sechsaktige Fassung hinter der fünfaktigen zurückgetreten, und wo sie erwähnt wird, kann man nicht wissen, ob es sich um die ältere oder um die neuere von 1795 handelt. Da diese auf das Puppenspiel gewirkt hat, wie Bolte zeigt [1]), läßt sich vermuten, daß sie auch über weitere Bühnen gegangen.

Auch von anderer Seite wurde der Versuch gemacht, an der Schröderschen Arbeit zu bessern. Goethe selbst hat, als das Stück am 28. Januar 1792 in Weimar wieder aufgenommen wurde, nicht die eigenen Gedanken, die ihn schon lange erfüllten, in Tat umgesetzt, sondern sich damit begnügt, die Eschenburgsche Übersetzung zugrunde zu legen und sie mit Hilfe von Schröders Bearbeitung bühnenmäßig zu gestalten.

Nach den vorliegenden spärlichen Nachrichten [2]) fehlte zum Schluß nur das Auftreten des Fortinbras; so scheint es, daß Goethe der erste gewesen, der dem Werk auf der Bühne seinen tragischen Ausgang gewahrt. In dieser Form, die bis 1801 im ganzen 16 mal gegeben wurde, erscheint das Stück auch in Erfurt, Lauchstädt und Rudolstadt.

Vereinzelte Stimmen erklären der Schröderschen Bearbeitung überhaupt den Krieg. Schon 1780 forderte O. H. Freiherr von Gemmingen in seiner „Mannheimer Dramaturgie" den Hamlet, so wie er geschrieben

[1]) s. Anm. 5 auf S. 69.

[2]) Ed. Genast: Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. 1862 Bd. 1 S. 68. Burkhardt a. a. O. S. 136. J. Wahle a. a. O. S. 40. H. Daffis in Vossische Zeitung 1907 Sonntags-Beilage Nr. 41.

stehe [1]), und für einen Kritiker in Danzig ist 1794 dieser Hamlet „eine bis zum Überdruß genossene Speise“ [2]). Nunmehr, wo die Romantik die künstlerische Form in Shakespeare zu sehen lehrte, konnte eine Bearbeitung, die dem Dichter so viel nahm, nicht mehr genügen. Die großen Bühnen zogen, wo dieser „Hamlet“ den Banden und Buden ausgeliefert war, sich zurück. Zwei- bis dreimal im Jahr erscheint er in Wien und Berlin während der neunziger Jahre auf der Szene, und die Erfahrungen in Weimar haben Schiller den Ausruf entlockt:

„Kaum einmal im Jahre
„Läuft Dein geharnischter Geist über die Bretter hinweg!“ [3])

Nicht lange vorher war jenes Werk erschienen, das berufen war, nicht nur die Erkenntnis des Hamletproblems zu fördern, sondern auch entscheidend in die Bühnenform des Werkes einzugreifen: Goethes „Wilhelm Meister“.

---

[1]) J. Minor im Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 17 S. 147 f.
[2]) Annalen des Theaters Heft 15 S. 81.
[3]) Xenien 1796 [Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 8] S. 57.

V. Kapitel.

Goethe und Schlegel.

Jene Kapitel des großen Romanes, welche Goethe der „Theatralischen Sendung" seines Helden gewidmet hat, gipfeln in der Aufführung des „Hamlet", die im Organismus des Werkes für die Entwickelung Wilhelm Meisters von einschneidendster Bedeutung wird. Zugleich aber dienen längere Besprechungen zwischen Theaterleuten und ihm, die ihn veranlassen, seine Gedanken über die Dichtung und die Möglichkeit, ihr Bühnengestalt zu geben, zu formulieren, dem größeren Zwecke, das deutsche Publikum und das deutsche Theater über den „Hamlet" zu belehren, der Goethe schon in seiner Jugend Stimmungen für den Werther gegeben und ihn wiederholt wieder, am meisten im Jahre 1785, beschäftigt hatte[1]). Darzustellen, wie Goethes Interpretation der Eckpfeiler geworden, an den sich jede neue Auslegung lehnte, kann nicht Aufgabe dieser Betrachtungen sein. Hier kommt es darauf an, daß Goethes Erkenntnis des Konflikts zwischen Hamlets Naturanlage und der Aufgabe, die ihm geworden ist, auch die Rolle für den Schauspieler auf den einheitlichen Grundton, der ihr bisher gefehlt, gestellt hat, und daß seine Bemerkungen über die Planlosigkeit des Helden, dem nur die Verhältnisse die schließliche Vollziehung der Rache aufzwingen, im Gegensatz zur Planmäßigkeit des Stückes, der durch Schröders Bearbeitung bedingten, aber immer stärker herausgearbeiteten Tatkraft Hamlets ein Ziel setzten. Indem Goethe einseitig den Melancholiker, dem die „sinnliche Stärke" des Helden fehlt, in den Vordergrund drängt, ist er bestimmend geworden für die schauspielerische Tradition, die den Dänenprinzen nur mehr in Tränen zerfließen läßt und als reines Opfer einer tragischen Schickung hinstellt.

Wenn Wilhelm (III, 8) zunächst kenntnislos von Shakespeares Dramen als den „seltsamen Ungeheuern" spricht, die „über alle Wahr-

[1]) Briefe, Sophien-Ausgabe Bd. 7 S. 86, 158, 171 u. ö. Schon 1767 zitiert Goethe „Schwachheit, dein Name ist Weib." (Ebenda Bd. 1 S. 142.)

scheinlichkeit, allen Wohlstand hinauszuschreiten scheinen", steht er im Banne der nüchternen Auffassung der zeitgenössischen Shakespeare-Gegner, mit denen Wielands Übersetzung mehr paktierte als stritt. Die Lektüre aber macht ihn schnell zum begeisterten Anwalt des Briten, wie einst die Jünger des Sturms und Drangs, und gerade im „Hamlet" sucht er (IV, 3), indem er die Individualität des Helden vor dem Beginne des Stückes sich klarzulegen müht, auf den Geist des Werkes selbst zu kommen. Und so offenbart sich seinem eindringenden Studium (IV, 15) der Plan des Dramas als vollkommen und untadelhaft.

Andere Faktoren machen sich geltend, wie es ernstlich an eine Aufführung des „Hamlet" geht: Wilhelm Meister fordert ihn (V, 4) ganz und unzerstückt, im Sinne der Romantik, Serlo, ein Nachkomme Schröders, spricht von einer Sonderung von „Spreu und Weizen", seinen verächtlichen Standpunkt gegen das Publikum, das zur „ekelhaften Verstümmelung" zwinge, festhaltend.

Die Praxis des Theaters siegt; auch Wilhelm fügt sich der Notwendigkeit, zu bearbeiten, und ganz entgegen seiner stolzen theoretischen Erkenntnis greift er sogar in den Organismus des Dramas tief ein, indem er die historischen Voraussetzungen, nicht wie bisher geschehen, beiseite läßt, sondern gänzlich umgestaltet. Die Unruhen in Norwegen veranlassen die Entsendung des Horatio, eines Sohnes des Statthalters, nach Dänemark, König Claudius schickt Laertes nach Norwegen mit der Nachricht, daß die auszurüstende Flotte bald landen werde, während Horatio den Auftrag erhält, ihre Rüstung zu beschleunigen. „Dagegen will die Mutter nicht einwilligen, daß Hamlet, wie er wünschte, mit Horatio zur See gehe." „Wenn Hamlet dem Horatio die Missetat seines Stiefvaters entdeckt, so rät ihm dieser, mit nach Norwegen zu gehen, sich der Armee zu versichern und mit gewaffneter Hand zurückzukehren. — Da Hamlet dem König und der Königin zu gefährlich wird, haben sie kein näheres Mittel, ihn loszuwerden, als ihn nach der Flotte zu schicken und ihm Rosenkranz und Güldenstern zu Beobachtern mitzugeben; und da indes Laertes zurückkommt, soll dieser bis zum Meuchelmord erhitzte Jüngling ihm nachgeschickt werden. Die Flotte bleibt wegen ungünstigen Windes liegen; Hamlet kehrt nochmals zurück .... Hierauf mag der König bedenken, daß es besser sei, Hamlet auf der Stelle loszuwerden; das Fest der Abreise, der scheinbaren Versöhnung mit Laertes, wird nun feierlich begangen, wobei man Ritterspiele hält und auch Hamlet und Laertes fechten. Ohne die vier Leichen kann ich das Stück nicht schließen;

es darf niemand übrig bleiben. Hamlet gibt, da nun das Wahlrecht des Volkes wieder eintritt, seine Stimme sterbend dem Horatio."

Den tragischen Ausgang hat Goethe unzweifelhaft gewonnen, und ihn betont er immer wieder nachdrücklich, selbst gegen das Publikum, das Hamlet „lebendig wünscht". Aber war dazu solch eine einschneidende Veränderung der Voraussetzungen notwendig? Und sind durch sie vielleicht die letzten Akte, die, wie Serlo sagt, schon die Landsleute des Dichters preisgegeben, gerettet worden? Ein entschiedenes Nein! muß die Antwort sein. Dieses Hin und her mit Laertes und Horatio ist ebensowenig ein glücklicher Gedanke, als es in der Natur Hamlets liegt, Wunsch nach einer Seefahrt zu äußern. Wie wird der König dem Hamlet seine Schiffe ausliefern? Daß die Flotte liegen bleibt, ist ein Motiv der Schröderschen Bearbeitung, wo „Laertes, durch widrige Winde aufgehalten", im Hafen verweilt (A: IV, 2, B: IV, 15); gegen diese richtet sich auch die Bemerkung, die Begegnung von Laertes und Hamlet im Grabe Opheliens sei „ein großer, unentbehrlicher Moment". Aber im ganzen tut Goethe seinem Shakespeare nicht viel weniger Gewalt an als sein Vorgänger, wenn er auch das Stück über eine „Familienszene", wie Serlo, deutlich auf Schröder hinweisend, sagt, hinausgehoben.

Mit der traditionellen Bühnenform polemisiert Goethe, auch ohne direkt auf sie Bezug zu nehmen, auf Schritt und Tritt; die feinen Bemerkungen, die er über die Doppelgestalt Rosenkranz' und Güldensterns vorbringt (V, 5), über die Bedeutung der Rede vom „rauhen Pyrrhus" (V, 6) und des Monologes, von dem Wilhelm wie von einigen andern Stellen eine eigene, ungemein für theatralische Sprechbarkeit gedachte Übersetzung gibt, die Schilderung der äußeren Erscheinung Hamlets als blond und „wohlbehäglich" (V, 7), die Einführung der Gemälde an Stelle der üblichen Medaillons (V, 9), ja auch die Vorschrift, einen „entfernteren Platz" für das Gespräch mit dem Geiste zu wählen, an Stelle des Kirchhofs, all dies geht gegen Schröder, und auch die Mahnung, Hamlet unter den Hofleuten in der ersten Szene so wenig als möglich hervorragen zu lassen, ist gewiß gegen den bereits erwähnten und jedenfalls verbreiteten Mißbrauch gerichtet, dem Helden ein bedeutsames Auftreten zu verschaffen.

Dagegen entspricht die Art, wie Wilhelm seine Rede vor dem Erscheinen des Geistes „mit der gehörigen Gleichgültigkeit" spricht und wie er bei seinem Anblick „mit Heftigkeit" herumfährt, der schauspielerischen Tradition, die sich von Garrick her eingebürgert. Eigene Gedanken Goethes liegen wohl in den aufzuckenden Flämmchen, die den Standort des unter-

irdisch wühlenden Geistes markieren, wie auch in der meisterhaften Charakteristik des „grauen Halbschelms“ Polonius (V, 6) und der sinnlich überreizten Ophelia (IV, 16), die auf Kritik und Darstellung unheilvoll eingewirkt. Die Hauptsache bleibt: Goethe ist von der Notwendigkeit einer Bühnenbearbeitung des Hamlet völlig durchdrungen. War er auch selbst später von der Art, wie er hier an Shakespeare „herumgezupft“, unbefriedigt, sein Standpunkt bleibt derselbe, sowohl in der Schrift „Über das deutsche Theater“ (1815) als in der tendenziösen Abhandlung „Shakespeare und kein Ende“ (1816, veröffentlicht 1826), die dem „Vorurteile, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten“ entgegentritt[1]). Und es bedeutet ein entschiedenes Geständnis, wie wenig ihm sein Versuch geglückt, wenn er die Deutschen wieder auf Schröder zurückweist. „Aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota übrig bleiben dürfe, so sinnlos sie war, hört man immer wieder klingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden.“ Und, wie ihm Zelter über die Berliner Macbeth-Aufführung berichtet, meint er (30. Dezember 1825) über Shakespeare: „Wenn sie ihn gar in seiner Integrität hervorzaubern wollen, geht es am wenigsten.“

Was Goethe hier befehdet, ist das Programm der Romantiker: ihnen galt es, Shakespeare für Deutschland völlig, vollständig, nach allen Seiten hin zu erobern, auch für das deutsche Theater, das sich ihm anzupassen hat. Indem sie unter Führung A. W. Schlegels die Gesetze seiner Kunst studieren, müssen sie auch alle Eingriffe in den Bau und die Struktur seiner Dramen ablehnen.

In seinem Wilhelm Meister-Aufsatze von 1796[2]) paktiert freilich A. W. Schlegel noch mit Goethe und der deutschen Bühne, während Friedrich nur gelegentlich auf die Milderung, die Shakespeare durch Goethe erfahren, dessen „vollendet schönes Selbst“ die „schreienden Härten, die empörenden Nacktheiten des zu aufrichtigen Shakespeare nicht ertragen“ konnte[3]), hinweist. Man kann nicht vorsichtiger zu Werke gehen,

---

[1]) Sophien-Ausgabe Bd. 40 S. 105 ff; Bd. 41, 1, S. 70 ff.
[2]) Werke, hergg. v. Böcking Bd. 7 S. 24 ff. Vgl. fortlaufend Joachimi-Dege a. a. O.
[3]) Jugendschriften, hergg. v. J. Minor 1882, Bd. 2 S. 10 ff.

als Goethes berufenster Kritiker: „Ob der Dichter beim Hamlet alles so gedacht hat, wie Wilhelm Meister ihn auslegt, das ist ein Zweifel, den Shakespeare allein, wenn er könnte, zu bekräftigen das Recht hätte." Er dankt Wilhelm Meister, daß er sich so entschieden gegen eine Verstümmelung „dieses Gedankentrauerspiels", wie der Kritiker es gleich seinem Bruder nennt, sträubt und schließlich der Konvenienz zuliebe selbst die Umarbeitung übernimmt, „um größeren Übeln vorzubeugen". Man müßte den skizzierten Plan ausgeführt sehen, um ein richtiges Urteil zu gewinnen. Er vermißt namentlich die Schlußszene des Fortinbras, selbst die Polonius-Reinaldo-Szene scheint ihm nicht so leicht entbehrlich, wie etwa der Monolog Hamlets vor der Armee. Mit Recht mahnt er den Schauspieler, nicht etwa das geschlossene Visier, das der Geist in dem Romane Goethes notwendig tragen müsse, auf die Szene zu übersetzen, auch die Annahme der großen Porträts erscheint ihm nicht zweifellos. Aber der eigentliche Höhepunkt der Ausführungen A. W. Schlegels liegt in der seine eigene Leistung ankündigenden Forderung der metrischen Wiedergabe der Shakespeareschen Dramen, nicht nur für die Lektüre, sondern auch für die Szene. Und was die Rezension unterdrückt, das sagen andere Stellen um so lauter: „Lege doch niemand Hand an Shakespeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst" [1]). Und ihn sekundiert Adam Müller, der 1806 in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst sagt: „Die Vorschläge zu einer Bearbeitung des Hamlet im Wilhelm Meister, insofern sie nur dienen sollen, die unergründliche Tiefe des Werkes spüren zu lassen, sind sinnreich und zart und das Schönste, was über Shakespeare gesagt worden, insofern eine wirkliche Bearbeitung versprochen und deshalb die poetische Zerlegung vorgenommen wird, Goethes unwürdig" [2]). Schlegel zur Seite stellt sich auch Ludwig Tieck, der vom vagen Enthusiasmus des Sturms und Drangs langsam zur Shakespeare-Erkenntnis der Romantik vorschritt. In England hatte er schon 1817 abschreckende Beispiele von Bearbeitungen gesehen, die ihm den Ruf nach möglichster Schonung erpreßten, den Goetheschen Vorschlägen tritt er in der Einleitung zu seiner Lenzausgabe entgegen: „Die Art, mit welcher Goethe sein großes Vorbild verbessern wollte, mußte freilich dem Kenner bedenklich erscheinen, und er mußte im Gegenteil wünschen, daß Goethe lieber tiefer

---

[1]) Dramat. Vorlesungen Bd. 3 S. 153.

[2]) Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst. Wien 1812, 1817², Bd. 2 S. 42.

geforscht, noch mehr an seinen Autor geglaubt hätte, um noch mehr und gründlicher ihn zu erkennen und das wundersame Getriebe der Komposition klar und überzeugend darzulegen, ohne am Ende doch die wichtigsten Räder herauszunehmen und andere schwächere einzusetzen und dadurch ebensoviel neuerdings zu verwirren, als er erst in Ordnung gebracht. ..... Neuerdings nimmt er dadurch, daß er die Sache auf den ältesten Standpunkt zurückdrängen möchte, alle früheren Behauptungen und Untersuchungen zurück" [1]. Goethe weist Shakespeare überhaupt von der Bühne: Tieck fordert eine neue Bühne, nach Muster der altenglischen für das unangetastete Kunstwerk. Er gibt ohne weiteres zu: „daß wenn Shakespeare in unsern Tagen leben könnte und er sich die offenbar schlechte Einrichtung des Theaters gefallen lassen müßte, er seine Stücke anders stellen würde, daß er selbst vieles zu seinem Vorteil würde zu gebrauchen wissen: aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie jetzt einmal besitzen, werden gestört oder verdorben, wenn die Zufälligkeit oder die Mängel uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistigen Schönheiten und den Sinn der Gedichte opfern" [2].

Dem „reinen, edlen, höchst moralischen" Wesen, dem nur die sinnliche Stärke fehlt, die den Helden macht, wie Goethe den Hamlet geschaut, stellt Tieck, dem die Erklärung des Wilhelm Meister durchaus nicht genügt, einen von wilden Leidenschaften durchtobten Hamlet entgegen, voll Rache, Zorn, Tücke, Neid, Stolz und Ehrsucht, die nur durch Gefühl, Witz, Geschmack, Kenntnisse und Adel der Persönlichkeit gesänftigt und verklärt werden. Sein Abschied von Ophelia spricht nicht von Liebe, sondern ergeht sich in Schmähungen, „die an das Brutale grenzen". Und es ist nur die weitere Konsequenz seiner Auffassung, wenn er in „Sein oder Nichtsein" einen Mordgedanken gegen den König findet. Was er gegen Schröder sagt, das richtet sich eigentlich mehr gegen Goethe: „Die meisten aber begingen den menschlichen Fehler, den Helden des Gedichtes allzu liebenswürdig zu sehen, über seine Mängel hinwegzublicken und ihn nur edel, zart, weich und nichts als eine liebenswürdige Melancholie in ihm zu finden."

Zwischen solchen Extremen kann die Bühne, der ein konservativer Geist immer anhaftet, nur einen Mittelweg suchen. Es war aber bedeutungsvoll, daß Schlegel Gelegenheit hatte, seine Theorie in Praxis umzusetzen, und zwar auf der Bühne Berlins, von der aus Schröders Hamlet

---

[1]) Kritische Schriften Bd. 2 S. 234.

[2]) Ebenda Bd. 3 S. 239.

eigentlich erst seinen Weg durch Deutschland gefunden und wo schon vor Erscheinen der Schlegelschen Übersetzung eine Dramaturgie von Friedrich Schulz und Nicolai den echten Shakespeare für die Szene gefordert hatte[1]).

Im Jahre 1798 hatte der dritte Band seiner Shakespeare-Übersetzung, die Tieck begeistert als den „Kommentar des Dichters für die Deutschen" feierte, den „Hamlet" gebracht, den er schon 1793 in Angriff genommen.

Bereits 1797 hatte Friedrich sich an Iffland gemacht, um ihn zur Aufführung eines Shakespeareschen Dramas, wie es scheint, des „Julius Caesar", zu bewegen[2]). Am 10. Juni 1798 schreibt Wilhelm an Goethe: „Ich habe ihm (Iffland) den Hamlet vorgelesen, den er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und mit großer Empfänglichkeit für das große Ganze, für den inneren tiefen Zusammenhang bey scheinbaren Incohärenzen und für die wesentliche Schicklichkeit aller Umgebungen angehört hat. Es machte solchen Eindruck auf ihn, daß er sehr lebhafte Lust bezeugte, das Stück ganz in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne alle Veränderung, auf das Theater zu bringen: ein Wagestück, an dessen glücklichem Erfolge ich großen Anteil nehme." [3]) Und er nennt (18. Juli) die Zeit in Berlin keine verlorene, „wenn weiter nichts zustande gebracht wäre, als die Aufführung des Hamlet, wozu ich noch in den letzten Tagen mit Iffland alles verabredet. Er bleibt dabey, sich ganz treu an die ursprüngliche Gestalt zu halten, bis auf einige Ausdrücke, denen wir der leidigen Schicklichkeit zu lieb veränderte Lesarten haben unterlegen müssen und einige Licenzen in Ansehung der Theaterveränderungen, wie sie wohl am ersten erlaubt seyn möchten, weil die Angabe derselben nicht von Shakespeare herrührt und ihm keine oder wenig Maschinerie zu Gebote stand" [4]).

So ging am 15. Oktober 1799 zum ersten Male der Shakespeare-Schlegelsche Hamlet auf dem Berliner Hoftheater in Szene[5]).

Den Text hat Schlegel in einer Separatausgabe seines Hamlet, die mit 1800 bezeichnet ist, aber nach der Vorrede bereits vor der Vorstellung

---

1) L. Geiger in der Vossischen Zeitung 1891 Nr. 325.

2) Briefe an Wilhelm etc. S. 289.

3) Goethe und die Romantik, hergg. v. C. Schüddekopf u. O. Walzel. 1898. [Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 13 S. 23.]

4) Ebenda S. 32.

5) Vgl. Almanach der deutschen Bühnengenossenschaft 1900 S. 121.

gedruckt wurde, vorgelegt[1]). Wieder betont Schlegel den Standpunkt der Romantik: „Die Ehre, die man bisher dem Shakespeare auf unsern Bühnen erwiesen hat, ist meistens von sehr zweydeutiger Art gewesen. Man hat ohne weiteres als ausgemacht angenommen, um Stücke von ihm vor einem gebildeten Kreis von Zuschauern bringen zu können, sey es nicht nur unumgänglich, sie von Rohheiten und Auswüchsen zu reinigen, sondern auch vortheilhaft, das Ganze derselben umzumodeln, ja nicht selten ihnen eine ganz entgegengesetzte Katastrophe zu geben. Daß Shakespeare durchaus für das Theater schrieb, daß er gar nichts verstehen mußte, wenn er sich nicht auf theatralische Wirkung verstand .... bedachte man eben nicht.“ Er hält die Deutschen für entschuldbar, wo die Engländer ihnen mit üblem Beispiel vorangegangen und selbst ein Garrick solche Verbrechen an dem Hamlet verübt. Wir dürfen aber Shakespeare als einem Künstler im vollsten Sinne des Wortes nicht zutrauen, „daß in seiner Seele neben dem höchsten Verstand rohe Massen von Unverstand gelegen haben“, und sollten lieber an unsern Einsichten zweifeln, als an der Tiefe seiner Absichten. Ein Recht einzugreifen hat die Bühne in der szenischen Anordnung, die teils nicht von ihm herrührt, teils von seinen theatralischen Mitteln bedingt ist. „Warum sollte man nicht teils der Erscheinung alle die Würde und Größe zu geben suchen, die der Gegenstand fordert, teils unnütz angegebene und störende Veränderungen des Schauplatzes ersparen?“ Ferner sind einige Reden und Ausdrücke, die unsere Konvention anstößig findet, beseitigt.

So waren nach Schlegels Angaben bei der ersten Vorstellung nur die paar bedenklichen Stellen abgeändert. In der Polonius-Reinaldo-Szene (II, 1) heißt es statt:

„Ich sah ihn gehn in solch ein saubres Haus
(Will sagen: ein Bordell und mehr dergleichen“
„Ich sah ihn gehn in solch ein saubres Haus
(Versteht ihr mich?) und mehr dergleichen.“

Für „Hure“ sagt Hamlet im Hecuba-Monolog „Dirne“, ebenso sind die zynischen Worte Hamlets zu Ophelia in der Schauspielszene beseitigt, sowie kleinere Stellen in der Szene mit der Mutter. Im Valentinlied wird die Zeile

„Ein junger Mann tut's wenn er kann“
zu „Ein junges Blut hegt frechen Mut.“

[1]) E. Kilian im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 28 S. 90. G. v. Vincke ebenda Bd. 21 S. 312 ff. R. Genée in Nord und Süd Bd. 3 S. 170 ff.

Ein größerer Strich trifft, aus leicht begreiflichen Gründen, die Ansprache Hamlets an den jungen Schauspieler, der Damenrollen zu geben hat (II, 2).

Die Besetzung der Hauptrollen war: König — Berger, Königin — Böheim, Hamlet — Beschort, Geist — Herdt, Polonius — Iffland, Ophelia — Unzelmann, Laertes — Schwadke, Fortinbras — Bethmann, Horatio — Kaselitz, Rosenkranz — Labes, Güldenstern — Bessel. Von ihnen hatte die Mehrzahl ihre Rollen schon in der Schröderschen Fassung in Berlin gespielt.

An die Schauspieler hat Schlegel nicht allzu hohe Anforderungen gestellt. Sein Aufsatz über den Wilhelm Meister führt aus, daß die Bestrebungen des Darstellers der Außenseite des Menschen gelten. „Er kann daher sehr gut imstande sein, sich treu in die vorgezeichneten Umrisse zu fügen und sie durch das kräftigste und schönste Kolorit seiner Person, seiner Stimme, seiner Gebärden zu beleben, ja er kann eine vollkommene Harmonie in die Äußerungen eines Charakters bringen, ohne doch die geheimsten und ersten Gründe, warum jedes so oder so ist, zu durchschauen. Also könnte wohl gar ein Schauspieler den Hamlet übereinstimmend mit Wilhelm Meisters Erklärung vorstellen, ohne von dieser zu wissen, und ohne imstande zu sein, sie selbst zu geben? Nicht anders. Genug, wenn es ihm nur gelungen ist, alles Einzelne (nicht die richtigen Stellen, denn das reicht nicht hin, wie Wilhelm sehr richtig bemerkt, sondern die verschiedenen Seiten des Charakters) vollkommen zu fassen und auszudrücken. Der Dichter enthebt ihn der Sorge für einen großen, innigen Zusammenhang in allem diesem. Wenn er denselben nur nicht zerstört, so werden ihn die Zuschauer nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten mehr oder weniger dunkel fühlen“[1]).

So ist ihm der Schauspieler nur ein mehr oder weniger gewandter Dolmetsch des Dichters, während sein Bruder überhaupt zweifelt, daß „den Hamlet darzustellen, ein Unternehmen für einen sterblichen Mann ist. Der Hamlet wird immer schlecht aufgeführt werden, weil keinen Schauspielern die Weisheit zuzutrauen ist, daß sie alle ihre Bedeutung nur von Hamlet entlehnten: und das Ganze besteht aus so zarten Verhältnissen, daß der geringste Mißlaut alles zerstören würde“[2]).

Über die Vorstellung sind mir zwei ausführliche Berichte zugänglich: der eine, M. unterzeichnet[3]), spricht sich zunächst gegen jede Be-

[1]) Werke Bd. 7 S. 29.

[2]) Briefe an Wilhelm S. 94 ff.

[3]) Jahrbücher der preußischen Monarchie unter Friedrich Wilhelm III. Jg. 1799 Bd. 3 S. 337 ff.

arbeitung aus: „Die simple Abänderung und Zusammendrängung des Ganzen ist immer noch einer Umschaffung, wie sie Wilhelm Meister vorschlägt, vorzuziehen. Hier werden die Begebenheiten sogar anders motiviert, da sie dort in ihrer Folge nur aufeinander gedrängt werden." Er findet gerade die Wahl des Hamlet als erstes Debut des Dichters selbst nicht glücklich. Die bisherige Bearbeitung war „in Hinsicht auf das Publikum und den dramatischen Effekt nicht zu tadeln", sie war geradezu ein Vorteil, da manche Nebenrolle, die nur schwach zu besetzen war, beseitigt erschien. „Was man einst weggelassen und nun wieder hinzufügte, mußte hier um so außerwesentlicher, als aufhaltend, verzögernd und eben darum langweilend erscheinen — das ist die Schuld der ersten Verstümmler. Aber um diese und ihren Unfug zu vernichten und den Barden von Strafford in seine Rechte und heiligen Ansprüche einzusetzen, mußte man nicht ein Stück wählen, wo man ihnen gewissermaßen gewonnen Spiel gab. Wenn die Darstellung unter den gegebenen Umständen nicht die Wirkung hervorbrachte, die sich erwarten ließ, so sind gerade diese Umstände daran schuld. Das Stück hat durch seine Vollständigkeit in den Augen des Publikums nicht gewonnen und konnte es auch nicht, da die alten Abkürzungen nahe in seinem Geiste waren. Man fühlte sich hier und da hingehalten, verzögert und, wären nicht der Leichenzug Opheliens und der Totenmarsch am Schlusse hinzugekommen, so hätte der Dichter vielleicht den ungerechten Unwillen des Publikums fühlen müssen, zumal da die Schutzgeister des Stückes, Polonius und Ophelia, nicht mehr erscheinen und Hamlet selbst, mehr leidend als tätig, in den letzten Akten den Gang der Handlung aufzuhalten scheint." Von den Darstellern wird Beschort sehr gerühmt, namentlich in dem Monologe beim Heere des Fortinbras. Iffland war ein unübertrefflicher Polonius in Scherz und Ernst, besonders die Szene mit Reinhold kam glänzend zur Geltung. Die berühmte Ophelia der Frau Unzelmann konnte „durch die treffliche Melodie der Verse den Zauber ihrer Deklamation nur erhöhen". Frau Böheim und Herr Bethmann erhalten ein kurzes Lobeswort, entsetzlich war nur der König, der keine Ahnung von seiner Rolle hatte. „Für den äußeren Schmuck der Bühne war wenig geschehen. Statt der Wandgemälde waren im Vordergrunde ein paar kleine Bruststücke angebracht, die den Effekt ganz störten."

Ein anderer anonymer Aufsatz[1]) stimmt der unverstümmelten Vorführung freudig zu. „Jeder, der einen reinen Sinn für das ästhetisch

---

[1]) Berlin. Zeitschrift für Freunde der schönen Künste (hergg. v. Rhode) 1799 Bd. 2 S. 147 ff.

Schöne hat, muß dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren lassen und wird ihn lieber s o als verbessert sehen." Das Publikum benahm sich sonderbar: „So oft unheimlich ein Totenknochen aus dem Grabe geworfen wurde, entstand ein lautes, alle Illusion vernichtendes Gelächter. Aber beim Leichenzug war alles gespannt, gerührt . . . . . Das Publikum beklagte sich, viele Stellen nicht verstanden zu haben, obgleich die Worte deutlich genug gesprochen wurden. Die Schuld liegt, wie mich dünkt, mit in dem Metrischen der Übersetzung und einer Wortstellung, die dem Deklamator das Leben sauer macht. Schlegel hat oft nicht an die Musik der Worte, an die Leichtigkeit der Aussprache gedacht, die der Schauspieler wünscht und bedarf." Er tadelt den Vers „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage," nicht nur wegen des eingeschobenen „hier", worin tatsächlich ein, neuerdings auch von Loening stark betonter Fehler liegt, sondern wegen der vielen s und schlägt vor „davon ist die Frage". „Das Ganze der Vorstellung fiel vortrefflich aus. In der Rolle des Königs hätte das Publikum freilich gerne Herrn Fleck gesehen. Das Kostüm war elegant und stimmte wenigstens so ziemlich untereinander." Tadel erfährt das etwas eintönige Tempo. Herr Beschort scheint sich an Goethes Weisungen gehalten zu haben. Der erste Monolog „grenzte an den Ton der Klage, fast möchte ich Jammers sagen", es fehlte die nötige Bitterkeit. Beim großen Monologe „trat er in der Gebärde des Tiefsinns und des Nachdenkens auf und blieb mit niedergesenktem Blick und mit ineinander geschlagenen Armen stehen. In dieser angemessenen Stellung sagte er: Seyn — nach einer kleinen Pause und während des: Oder — richtete er seinen Blick unbestimmt in die Höhe und sagte so, mit etwas hellerem Tone: Nicht seyn — bis dahin befriedigt der Vortrag jede Forderung der Kritik. Aber jetzt ließ der Künstler den Blick herabsinken und sagte, zwar sehr bedeutungsvoll, doch langsam und in einem Takt die Worte: das ist hier die Frage, ohne dabei in der ganzen Stellung seines Körpers etwas zu ändern." Das scheint dem Rezensenten unrichtig. Aber es war eine große Einheit in seiner Darstellung: „Meiner Meinung nach würde die Wirkung seines Spiels noch größer gewesen sein, wenn er etwas mehr Kraft in den Charakter gelegt hätte und — wie ich anfangs bemerkte — statt des Tons der Klage mehr den Ton des Verdrusses gewählt hätte." Ebenso wie der frühere Beurteiler rühmt auch diese Besprechung Iffland und die Unzelmann.

So scheint die erste Aufführung keinen tiefen Eindruck gemacht zu haben. Was Beschort betrifft, so hat er jedenfalls den Melancholiker einseitig betont, zugleich aber auch etwas von jenem „Gedankentrauer-

spiele" zum Ausdruck gebracht, das die Schlegel gefordert hatten. Seine Rezitation des Monologs steht ganz im Banne Ifflands und gemahnt geradezu an die Pausen und den raschen Abschluß, mit dem dieser die Worte Wallensteins: „Ich denke einen langen Schlaf zu tun, denn dieser letzten Tage Qual war groß", vortrug.

Die, beiden Aufsätzen beigegebenen Bilder, die ihn in dem traditionellen Kostüm, aber in einer Art Shakespeare-Maske zeigen, verraten in der Stellung beim Monologe und beim Anblick des Geistes im Gemach der Königin starke Neigung zur malerischen Pose.

Als der Direktor F. L. Schmidt 1803 die Vorstellung sah, meinte er: „Ich finde, daß sie (die Schlegelsche Übersetzung) entschieden nicht auf die Bühne gehört. Dieser Hamlet mit seinen zwanzig und einigen Verwandlungen zerstörte jede Illusion." Die Aufführung war mittelmäßig, besonders kalt erschien ihm der Hamlet[1]).

Tiefen Eindruck jedoch machte der Versuch auf Goethe. Er bringt selbst, 1813, den „Julius Cäsar" und spricht ganz im Geiste A. W. Schlegels von dessen „zarter Zweckmäßigkeit", die „kein Wort entbehrlich erscheinen läßt, trotzdem wünsche man „zur äußern theatralischen Zweckmäßigkeit noch hier und da durch Geben und Nehmen nachzuhelfen"[2]). Wie er sich wieder gänzlich von Schlegel trennte, beweist neben dem Shakespeare-Aufsatz die Bearbeitung von „Romeo und Julie", er sieht in Werken wie Hamlet und Lear die Verbindung des „Ungeheuren mit dem Abgeschmackten". Erst Tieck und seine „Dramaturgischen Blätter" bringen ihn zu einem resignierten Zugeständnis: „Wenn ich vor zehn Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentliche Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz Recht ..... Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hier und da abermals versucht wird"[3]).

Einige der bühnentechnischen Winke, die Goethe gegeben, erhielten rasch und nachhaltig auf der deutschen Bühne Bürgerrecht. Am 10. Februar 1797 hat der Direktor F. L. Schmidt, der spätere Leiter des Hamburger Theaters, in Magdeburg der Schröderschen Fassung die Flämmchen beim Rufe des Geistes und die lebensgroßen Bilder der

---

[1]) Denkwürdigkeiten, hergg. v. H. Uhde, 1875 Bd. 1 S. 113.
[2]) Briefe Bd. 16 S. 337.
[3]) Werke Bd. 40 S. 178 f.

Könige eingefügt[1]). In Hamburg tadelt Schröder am 9. Januar 1810 die Goethe nachgeahmte Anordnung der Gemälde, namentlich weil man, wie später öfter geschehen, den Geist aus dem Bilde heraustreten ließ. Daß es hinter der Königin hing, war freilich ein arger Mißgriff[2]).

Der Bearbeitungsplan, den Verehrer Goethes, auf sein Versprechen bauend, von ihm selbst ausgeführt hofften[3]), wurde nur vereinzelt und ohne Erfolg neuen Versuchen zugrunde gelegt.

Teilweise lehnt sich an Goethe die Bearbeitung von Karl Julius Schütz an, die, zu Leipzig 1806 erschienen, meines Wissens nie auf die Bühne gekommen ist. Schon dieser Umstand rechtfertigt eine kürzere Behandlung, die sofort auch die Wertlosigkeit der Arbeit des Verfassers, der Professor der Philosophie in Halle war[4]), dartun wird.

Die Vorrede wendet sich gegen Schröders Bearbeitung und beklagt, daß „auch die Aufführung des unveränderten Hamlet auf der ersten Bühne Deutschlands und unter Leitung unseres ersten Schauspielers" — Iffland ist auch die Arbeit gewidmet — „nicht die erwartete Nachfolge gefunden und die Hoffnungen, welche Goethe machte, von ihm selbst diese Dichtung für die vaterländische Bühne bearbeitet zu sehen", nicht erfüllt wurden. Das Stück ist großartig, bis zum Schlusse des dritten Aktes, dann steht es stille, Hamlets Charakter wird passiv, die Sprache des Werkes ist vielfach anstößig, die szenische Anordnung oft fehlerhaft. Er will diesen Übeln abhelfen, mit möglichster Schonung der Dichtung, selbst die Ideen des Wilhelm Meister scheinen ihm zu weit zu gehen.

Er hat sein ganzes Stück in Versen, selbst in den Totengräberszenen geschrieben, und seine sprachliche Verbesserung besteht hauptsächlich in einer unerträglichen Verbreiterung der Reden. Wie auch manche spätere Bearbeitung, gegen die sich Berger[5]) mit Recht wendet, beginnt er mit der Thronszene, in der der König eine endlose politische Auseinandersetzung gibt, die Motive Shakespeares mit einigen Zügen aus den Anregungen, die Goethe gegeben, verquickt; nach dem Abschied des Laertes und dem Gespräche Ophelias und Polonius' folgen die Szenen mit dem

---

[1]) Denkwürdigkeiten Bd. 1 S. 63. Creizenach in seiner Ausgabe des Wilhelm Meister [Jubiläums-Ausgabe Bd. 40] S. 403. Costenoble nennt Schmidt einen „grimassierenden" Hamlet. (Aus dem Burgtheater, hergg. v. I. Zeidler u. K. Glossy Bd. 1 S. 9.)

[2]) Meyer, Schröder Bd. 2, 2 S. 268 f.

[3]) v. Goethe-Jahrbuch Bd. 1 S. 322.

[4]) v. Goedeke, Grundriß [2] Bd. 7 S. 708 u. Euphorion Bd. 10 S. 253.

[5]) Dramaturgische Vorträge 1891[2] S. 244.

Geiste, deren Einleitung Stellen aus der ersten Szene bei Shakespeare bilden. Der Geist hält eine lange Programmrede:

„Doch, nicht mich allein,
Auch Dich hat seine Frevelhand getroffen,
Den Vater hat er Dir ermordet, hat
Der Mutter eitles Herz Dir abgewandt,
Und um die Krone, die er mir geraubt,
Hat er, zwiefacher Raub! auch Dich gebracht!"

Er schließt:

„Auch sey stets eingedenk, daß Hamlets Abkunft
Und Nahme auf Dir ruht. Wofern ein Tropfen
Von meinem Blut in Deinen Adern fließt,
Wirst Du, Sohn eines Helden! Deinen Vater
Auch als ein Held zu rächen wissen."

Der zweite Akt entspricht wesentlich dem zweiten Akte Shakespeares, im dritten wird Hamlet bestimmt, mit der Gesandtschaft nach Norwegen zu gehen. Den vierten Akt eröffnet ein Monolog des Königs, der ungeduldig Polonius erwartet, statt seiner kommt die Königin und mahnt ihn, nie zu vergessen, daß sie Hamlets Mutter sei, ein Motiv, das Schütz aus Schröder entlehnt. Auch Hamlet erzählt im Selbstgespräche, daß er nach Norwegen geht, ihm soll Fortinbras

„die Waffen leihen,
Und so werd ich als Held den Vater rächen,
Wie es der Wille seines Geistes war."

Laertes erscheint, „vom Sturm zurückgetrieben", auch Hamlet kann, bei dem ungünstigen Wetter, nicht auslaufen. Entsetzlich verballhornt sind die Wahnsinnszenen. Laertes tut den Vorschlägen des Königs gegenüber sehr groß:

„Zu feigem Meuchelmord willst Du mich leiten?
Wohin mich auch der Rache Furie triebe,
Sich niedrig rächen wird Laertes nie!"

Im Gefechte zwischen Laertes und Hamlet merkt der erstere zu spät, daß ihm eine spitze Klinge in die Hand gespielt worden, er hält den Stoß nicht für tödlich, Horatio aber, den ein Page beiseite gezogen und in das Geheimnis eingeweiht, teilt ihm mit, daß die Spitze auf königlich Geheiß vergiftet worden. Hamlet tötet den König und gibt sterbend Laertes seine Stimme, in einer Schlußrede begrüßt ihn Horatio:

„Es geht ein königlich Geschlecht zu Grabe,
Ein anderes blüht zu schönerm Leben auf."

So wird Hamlet der Handlung nach noch mehr Opfer des Zufalls, seinen Reden nach noch mehr Held, als er es bei Schröder war. A. W.

Schlegel hat nicht so unrecht mit seiner Ahnung: „Es wird wohl halb ein Plagiat und halb eine Sauerei sein"[1]).

Viel enger an Goethe schließt sich die Bearbeitung an, die Aug. Klingemann für sein Braunschweiger Theater 1814 verfaßte und 1815 unter dem Titel: „Hamlet, Trauerspiel in 6 Aufzügen. Nach Goethes Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet". Leipzig und Altenburg, F. A. Brockhaus 1815, veröffentlichte. Nicht nur, weil wenigstens die eine Bühne wirklich von ihr Gebrauch machte, sondern ihres literarischen Interesses wegen hat die Arbeit des um das Theater verdienten Verfassers Anspruch auf Beachtung[2]).

Auch er gedenkt in der Vorrede Schröders und der Berliner Aufführung Schlegels und erwähnt auch den Versuch Schmidts. Der Erfolg seiner Arbeit in Braunschweig veranlaßte ihn zur Herausgabe. Der Plan Goethes, den er auszugsweise wiedergibt, scheint ihm „so richtig, daß es nur geringer Abänderungen bedurfte, um ihn wirklich auszuführen. Diese betreffen bloß einige unnötige Weitläuftigkeiten gegen das Ende hin und das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes, welches keineswegs nebenher gehalten werden, sondern auf eine ritterliche Weise, durch die Form des Zweikampfs, den Streit entscheiden soll." In der Diktion bildet die Grundlage das „Meisterwerk" Schlegels, das zu überbieten dem Versuche gleiche, eine Ilias post Homerum zu schaffen. „Übrigens machte ich mir bei dieser neuen Bearbeitung Enthaltsamkeit zur größten Bedingung; da es mir vor allen Dingen darum zu tun war, im wesentlichen den Hamlet Shakespeares der deutschen Bühne zu überliefern, nicht aber ihr ein Gemisch von eigener und fremder Nationalität aufzudrängen. Aus diesem Grunde suchte ich daher in allen notwendigen Zusätzen und Einschaltungen mich, so viel es die Sache irgend zuließ, so unterzuordnen, daß die neue Grundlage des Gebäudes möglichst verdeckt blieb. Nur in dem letzten Akte, wo mir Shakespeare in der Tat hin und wieder an seinem Werke das erste Interesse verloren zu haben scheint, bemühte ich mich, das Ganze mehr dramatisch zu konzentrieren, indem ich die zum Überflusse wiederholten Spielereien Hamlets mit den Höflingen größtenteils ausmerzte und von dem Begräbnisse der Ophelia

[1]) Werke Bd. 8 S. 152. Vgl. die lobende Kritik im Allg. Theater-Journal Wien 1806 Heft 2 S. 13.

[2]) H. Kopp: Die Bühnenleitung A. Klingemanns in Braunschweig [Theatergeschichtliche Forschungen Bd. 19] 1901 S. 9 f. E. Kilian, Dramaturgische Blätter S. 262. J. Hartmann, Sechs Bücher Braunschweigsche Theatergeschichte 1905 S. 328.

an die Diktion, welche im Originale lange prosaische Zusätze enthält, ununterbrochen in der Würde des poetischen Rhythmus fortschreiten ließ. Die dem Szenischen hin und wieder erteilte höhere Bedeutsamkeit wird man mir wohl um so weniger zum Tadel anrechnen, da ich das Stück zunächst und eigentlich für die Bühne bestimmte." Er rechtfertigt die Einteilung in 6 Akte, die ihm unvermeidlich erschien, da „der erste Akt des Originals durchaus eine Trennung zufolge der auf unseren Bühnen eingeführten szenischen Ökonomie erheischte". Nach dieser Richtung schließt er sich also noch an Schröder an.

Im Personenverzeichnisse wird schon Goethes Einfluß daran kenntlich, daß Horatio als „Sohn des Statthalters in Norwegen" bezeichnet erscheint. Und er teilt gleich in den ersten Szenen den Wachgefährten mit:

„Ihr wißt, daß mich der alte König liebte,
Und unter seinen Augen fechten ließ,
Als wir Norwegens trotzig Volk besiegten.
Da, als er nach dem Treffen meinen Vater
Mit jenes Reichs Statthalterschaft belehnte,
War es das letzte Mal, daß ich ihn sah;
Ich mußte mich von Dänmarks Boden trennen,
Und fern ward mir die Kunde seines Todes.
Doch was ihr mir bei meiner Rückkehr meldet
Von seiner Wiederkehr, ist Einbildung,
Wo nicht, ein noch viel böserer Betrug."

Nachdem er sich von der Realität des Geistes überzeugt, fragt ihn Marcellus, was ihn zurückgeführt habe.

„Horatio: Der Aufruhr, der durchs ganze Land sich fortpflanzt;
Denn nach des alten Hamlets Tode regt
Das kaum besiegte Volk sich drohend wieder,
Den neuen König Dänemarks nicht fürchtend,
Von dem, ich kann der Wahrheit nicht gebieten,
Kein günstig Vorurteil herüber kam.
Der Unsern Kriegsmacht mindert sich im Lande,
Und nötig ist, Verstärkung uns zu senden,
Drum sandte mich mein Vater übers Meer,
Die Ausrüstung der Flotte zu beschleun'gen,
Die uns zu uns'rer Hilfe zugesagt.
Bernardo: Der neue König liebt den Kriegsruhm nicht,
Und was der Alte Herrliches erschwungen,
Mög' in der nächsten Zeit leicht untergehen."

Im Thronsaale steht Hamlet unter den Hofleuten „abseits und zurückgezogen". Nach der stark verkürzten Rede wendet sich der König

zuerst an Horatio, mit dem Befehle, daß er in Dänemark bleibe und Laertes nach Norwegen segle. Hamlet bittet:

„Vergönnt Zerstreuung mir und andern Himmel;
Und wenn es Euch gefällt, mein gnädiger Herr,
Laßt mit Laertes mich zu Schiffe gehn!“

Auf Bitten der Königin verzichtet er.

Der 2. Akt beginnt mit den Szenen im Hause des Polonius, es folgt die Szene auf der Terrasse, Hamlets lange Rede vor dem Erscheinen des Geistes ist vollständig gestrichen. Das Gespräch von Hamlet und dem Geist spielt, wieder nach der alten Theatertradition, in einer „Gegend mit Gräbern“, das Aufsteigen blauer Flammen, an den Punkten, wo der Geist von unten spricht, ist ausdrücklich vorgeschrieben.

Der 3. Akt beginnt unter Auslassung der Reinaldo-Szene mit dem Gespräche Ophelia-Polonius und spielt sich dem Original entsprechend ab, die Reden über die Kindertheater fehlen, von der Deklamation des Schauspielers ist nur der erste Teil, der von Priamus erzählt, erhalten, alles andere fehlt, so daß Hamlet dann sagen muß:

„Um Priamus!
Was ist ihm Priamus, was ist er ihm,
Daß er um ihn soll weinen?“

Im 4. Akte, der ganz Shakespeares 3. entspricht, äußert der König gegen Polonius, Hamlet solle mit der Flotte nach Norwegen gehen. Vor dem Schauspiel ermahnt Horatio, wieder an den Gustav Schröders gemahnend, den Hamlet:

„Doch, wenn es sich bestätigt,
Wovor ich schaudre, dann ermannet Euch
Aus dieser Schwermut, die Euch niederdrückt,
Folgt mir zu Schiffe, nach Norwegens Küsten,
Und macht Euch dort zum Herrn des Kriegsheers,
An seiner Spitze wieder heimzukehren,
Um des erschlagnen Vaters Haupt zu rächen,
Und Euer gutes Recht auf Dänmarks Thron
Zurück zu fordern.

Hamlet: Ja, so solls geschehen!“

Ebenso dringt er in ihn nach der Vorstellung, die sich auf einem kleinen Theater mit Vorhang abspielt:

„Und nun gedenket meines vorigen Wortes und folgt mir nach Norwegen. Der dortige Statthalter, mein Vater, wird bei der Nachricht von dieser Untat dem Sohne seines rechtmäßigen Königs huldigen und Euch die Mittel zur Rache überantworten.“

Die Gebetszene sowie die vorangehenden Auftritte spielen in der „Gallerie“. Für die Bilder im Zimmer der Königin werden genaue Vor-

schriften gegeben. „Zu beiden Seiten der Tür hängen die lebensgroßen Gemälde des verstorbenen und jetzigen Königs in ganzer Gestalt, beide in der Kleidung, wie sie im Stücke selbst auftreten. Das Bild des alten Hamlet ist gerade in der Stellung dargestellt, wie der Geist nachher bei der Tür zum Hinausschreiten erscheint, und die Gestalt seitwärts aufgefaßt, mit über die Schulter zurückgewandtem Antlitz.“ Auch was im Wilhelm Meister von Frau Melina sehr gerühmt wird, daß sie das Gemälde und nicht den Geist betrachtete, wird hier der Darstellerin der Königin ausdrücklich vorgeschrieben. Wie Hamlet sich anschickt, den Leichnam des Polonius hinauszutragen, fällt der Vorhang.

Der 5. Akt, im Zimmer spielend, setzt mit Hamlets Fortinbras' Monologe ein, daran schließt sich IV, 2, 3, wo natürlich statt England Norwegen steht, und 5 ff. Die Szenen, in denen der König Laertes zuspricht (Schluß von IV. 5 u. 7), sind zusammengezogen. Er teilt ihm mit, wie Hamlet ihm nach dem Leben trachte und schlägt ihm vor:

„Er schickt sich jetzt zur Fahrt nach Norweg an,
Beim Abschied ziemt es sich, ein Fest zu feiern —
Sein Todesfest — wenns Eure Rache einweiht.“

Statt der Erörterungen über Lamord heißt es nur:

„Wir stellen Fechterspiele an
Und setzen Preise auf den Ruhm des Siegers.“

Den 6. Akt eröffnet die verkürzte Totengräberszene, dann erscheint Hamlet mit Horatio:

„Horatio: Was wollt ihr an diesem traurigen Orte?

Hamlet: Der Ort der Ruhe ist der freundlichste Aufenthalt, Horatio. Hier wird sie den ewigen Frieden finden, der mein böses Geschick den irdischen vernichtete. Drüben bereitet man die stille Schlafkammer des armen Mädchens.

Horatio: Der Ort wird euch noch tiefsinniger machen.

Hamlet: O nicht doch, ob ich mich gleich zu Betrachtungen gestimmt fühle. Der Hof ist heute zu zwei Abschiedsfesten eingeladen. Das erste will man hier an Opheliens Grabe mit falschem Kummer begehen und das zweite gleich darauf mit heuchlerischer Freude im Pallaste, zu meiner Abreise. In der Tat, dieser König hat einen trefflichen Ceremonienmeister im Solde, der das Süße mit dem Bittern zu würzen versteht.“

Das Begräbnis Ophelias wird mit feierlichem Zuge und einem Doppelchore begangen:

„Chor der Mädchen:

Nimmer kehrst du zu uns wieder,
Mit dir sterben unsre Lieder,
Und der Hain ist öd und leer.

Chor der Jünglinge:
Tod streift ab die Lebensblüthe,
Die noch schön am Morgen glühte,
Schaut das Abendroth nicht mehr.

Beide Chöre: Doch wer hier in Staub gesunken,
Strebt zum Lichte, freudetrunken,
Prangt im ewgen Sonnenschein.
Laßt uns still die Hülle decken,
Engel werden sie erwecken
Zum nie endenden Verein."

Vor dem Gespräche zwischen Hamlet und Horatio, das sich wieder in der Gallerie abspielt, ist ein Dialog von Rosenkranz und Güldenstern eingeschoben.

„Rosenkr.: Seid Ihr bereit zur Reise, Güldenstern?
Das Schiff liegt segelfertig schon im Hafen,
Und diese Nacht noch solls die Anker lichten.

Güldenst.: Wer weiß, ob sich der Wind nicht wieder dreht.

Rosenkr.: Wie meint Ihr das?

Güldenst.: Es gibt der Winde viele
Zu Wasser und zu Lande.

Rosenkr.: Deutlicher!

Güldenst.: Was kümmerts uns, wir werdens schon zugleich
Erfahren mit den Fahnen auf den Türmen.
Fürs Erste gilts das Jubelfest zum Abschied,
Der große Rüstsaal ist dazu geschmückt,
Und die Rappiere liegen auch zur Stelle."

Sie machen Hamlet und Horatio Platz, der letztere spricht Hamlet energisch zu:
„Laßt länger nicht den Zufall für Euch handeln,
Entschlossenheit muß Eure Losung sein.

Hamlet: Ja, ich gesteh es Dir, mein guter Freund,
Es drücken diese Frevel mich so schwer,
Daß unter ihrer Überlast mein Sinn
Aus seinen Fugen weicht und die Gedanken
Die feste Kraft der Handlung überwältgen. . . .

Horatio: Norwegens Luft wird Eure Kräfte stählen,
Mein Vater steht für Euch mit Blut und Leben,
Wenn Ihr die schwarze Untat ihm entdeckt,
Und mit dem Heere kehren wir zurück,
Den Meuchelmord zur Rechenschaft zu ziehen
Und Euer Recht auf Dänmark rückzufordern.

Hamlet: Hurrah, zu Schiff denn!"

An Stelle Osricks erscheint, wie bei Schröder, Rosenkranz, auch die Scherze mit dem Hute sind in Verse gebracht, er überbringt

auch die Aufforderung des Königs und der Königin zur Versöhnung mit Laertes. Wie Klingemann die Shakespearesche Prosa rhythmisiert, zeige die Stelle:

Hamlet: Ich trotze allen Warnungsstimmen;
Die Vorsicht waltet überm Fall des Sperlings,
Und was geschehen soll, muß sich vollenden;
Geschieht es jetzt, braucht es der Zukunft nicht,
Solls einst geschehen, wird sichs nicht jetzt begeben.
Nur in Bereitschaft müssen wir uns halten,
Die Welt regieren dunkele Gewalten;
Da Niemand das, wovon er scheidet, kennt,
Was kommts drauf an, ob man sich früher trennt."

Im „Rüstsaale" findet ein großer Aufzug statt, der König stellt Bernardo zum Kampfrichter auf und formuliert die Bedingungen. Hamlet blutet, Bernardo macht ihn aufmerksam. Hamlet erwidert:

„Kinderspiel!
Bernardo: Die Klinge scheint geschärft!
Hamlet: Was tut es? Weiter!
(Hamlet und Laertes verwechseln in der Hitze, beim Aufheben, doch so, daß es den Zuschauern möglichst anschaulich wird, die Rapiere.)

Nachdem Hamlet den König getötet, dringen die Hofleute auf ihn ein.

„Was dringt ihr auf mich ein? Hier ist kein Wahnwitz!
Der Bube war der Mörder meines Vaters —
Vernehmts und bebt zurück (indem er des Königs Hand wild faßt)
Ha, sprecht!
König: Ich wars! (er sinkt zu Boden)
Hamlet: Folg meiner Mutter!"

Sterbend gibt er den Rat:

„Hier seht ein Königshaus Ihr untergehn,
's wird öde rings — das Scepter ist erledigt,
Das Recht der freien Wahl kehrt Euch zurück;
Doch wenn Euch Hamlets Wort je theuer war,
Wählt diesen hier (auf Horatio zeigend) zu Eurem
künft'gen König!
Ich geb ihm sterbend meine Fürstenstimme
Zur Folg' auf Dänmarks Thron."

Horatio schließt mit den Worten des Fortinbras:

„Nehmt auf die Leichen! Solch ein Blick wie der
Ziemt wohl dem Feld, doch hier entstellt er sehr."

Die ziemlich zahlreichen Abkürzungen des Schlegelschen Textes stammen im wesentlichen aus der später zu behandelnden Berliner

Theatertradition, gehen aber weiter, namentlich dadurch, daß Klingemann längere Sätze des Originals zusammenzieht und zum Behufe der Sprechbarkeit vereinfacht. Beispielsweise:

I, 2 Schlegel. „König: Und dem zu Ehren
Soll das Geschütz heut jeden frohen Trunk,
Den Dänmark ausbringt, an die Wolken tragen,
Und wenn der König anklingt, soll der Himmel
Nachdröhnen ird'schem Donner."

„Klingemann: ..... und dem zu Ehren
Soll die Musik heut jeden frohen Trunk,
Den Dänmark ausbringt, jubelnd widerhallen!

Oder IV, 5. Schlegel:

„Sie spricht von ihrem Vater; sagt, sie höre,
Die Welt sei schlimm, und ächzt und schlägt die Brust.
Ein Strohhalm ärgert sie; sie spricht verworren
Mit halbem Sinn nur; ihre Red' ist nichts,
Doch leitet ihre ungestalte Art
Den Hörenden auf Schlüsse."

Klingemann:

„Sie spricht von ihrem Vater,
Und ächzt und schlägt die Brust, ihr Geist ist irre
Und ihre Red' enthält nur halben Sinn,
Doch leitet sie die Hörenden auf Schlüsse."

Selbst einen Ausdruck, wie „Narren der Natur" vertauscht er mit dem glatteren „Lebende". Verständlichkeit ist ihm Hauptsache, so tilgt er alles, was nicht sofort ganz klar wird, z. B. wenn Polonius meint, was man gedacht hätte, würde er „Brieftasche oder Schreibepult" gespielt haben, oder wenn Hamlet von seinen beiden „Diebszangen" spricht; daß er die Stelle in Hamlets Monologe „Das unentdeckte Land, von deß Bezirk kein Wandrer wiederkehrt" ausscheidet, rechtfertigt er noch in späterer Zeit [1]).

Das Gerippe, das Goethe hingestellt, mit frischem Fleische zu umkleiden, das war Klingemanns Aufgabe, und er hat sie ohne Geschmacklosigkeiten taktvoll gelöst; aber nun erst zeigt sich so recht, wie wenig diese Nachschöpfung dem vollsaftigen Urbilde glich. Geändert sind die Voraussetzungen des Hamlet — aber nicht verbessert. Bei Klingemann ist der Zufall zum Herrn der tragischen Weltordnung erhoben, namentlich dadurch, daß selbst der Tod des Laertes nur durch unbeabsichtigte Verwechslung der Rapiere eintritt. Auch arbeitet die eingefügte Szene

[1]) Kunst und Natur 1823 Bd. 3 S. 214.

von Rosenkranz und Güldenstern stark auf die Intriguenkomödie los. Sein Hamlet steht unter dem Banne der Auffassung, welche aus der Dichtung mit A. W. Schlegel ein „Überwiegen des Denkens über die Willenskraft“ herauslas, und den Dänenprinzen, wie es die Hegelsche Schule tut, zum Helden und tragischen Opfer der Reflexion machte. Hat sich der Bearbeiter in manchen Details Schröders erinnert, so folgt er mit den Kirchhofsbetrachtungen, die er seinem Hamlet in den Mund legt, der Berliner Einrichtung von 1795. Abgesehen davon, daß wir heute weder die Goetheschen Eingriffe noch Klingemanns Auffassung des Hamlet billigen können, ist seine Leistung eine höchst achtbare. Die deutsche Bühne hat von ihr aber keine weitere Notiz genommen.

VI. Kapitel.

Schlegel und die deutsche Bühne.

Mit der Aufführung des ungestrichenen „Hamlet" Schlegels war seine Alleinherrschaft auf der deutschen Bühne noch lange nicht entschieden. Es entspinnt sich ein harter Kampf mit der Tradition, der stärksten und gefährlichsten Macht auf dem Theater, es entstehen sogar Kompromißformen, die bald den älteren, bald den neueren Text bevorzugen [1]).

Zwei Tendenzen lassen sich in der Weiterentwicklung der deutschen Bühnenform nicht verkennen: einmal sucht man die Schrödersche Isolierung Hamlets zu beseitigen und auch die anderen Figuren zu ihren Rechten kommen zu lassen; weiterhin strebt man die „Familientragödie" zu einer großen Aktion auszugestalten, indem die politischen Motive sorgsamere Berücksichtigung erfahren. Dem Dichter immer weniger zu nehmen, wird das Ziel der Bearbeiter, zugleich aber erlaubt man sich die Freiheit, im einzelnen kühn abzuändern und namentlich die durchaus nicht authentische Aktteilung, ja selbst die Szenenfolge, eigenmächtig umzugestalten.

Aber einige Veränderungen Schröders wirken auf die Bühnengestaltung der Schlegelschen Übersetzung bis hinauf in die jüngste Zeit nach: die Zusammenziehung der beiden Szenen von Laertes und König (IV, 5 u. 7) wird, wesentlich mit Schröders überleitenden Worten, immer wieder durchgeführt, ebenso erscheint oft Osrick durch Rosenkranz vertreten und damit auch die nur für die Shakespearesche Figur passenden, seine Meldung einleitenden Reden aufgegeben, häufig finden wir auch das Gespräch Ophelia-Polonius (II, 1) mit der nächsten Szene ohne Dekorationswechsel durch einige Worte des Polonius verbunden. Auch von der Zweiteilung des 1. Aktes kann sich das Theater lange nicht losmachen.

---

[1]) Vgl. zum Folgenden die Einzelnachweise im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 9 S. 297 f., Bd. 25 S. 260 ff.

In Hamburg brachte der bereits genannte F. L. Schmidt 1830 den Schlegelschen Hamlet, aber schon im folgenden Jahre kehrte er wieder zu Schröder zurück, unter Protesten der Kritik, im Juni 1832 wurde eines Gastes wegen die Schlegelsche Bearbeitung neu inszeniert, aber schon am 26. November erschien wieder das „alte verschnittene Product", wo schon Professor F. G. Zimmermann 1827 in seinen „Neuen Dramaturgischen Blättern" geklagt hatte, daß Schauspieler, die heute den einen, morgen den anderen Text spielen sollen, unmöglich auch nur den Wortlaut ihrer Rollen beherrschen, geschweige ihre Aufgaben künstlerisch einheitlich gestalten können. Erst 1835 setzte sich durch den Schauspieler Baison der gereinigte „Hamlet" endgültig durch [1]. In Mannheim [2], wo die Schrödersche Bearbeitung 46 mal gegeben worden, und in Braunschweig zog er 1838 ein. In Dessau [3]) war 1837 Schlegel gegeben worden, aber noch 1841 gastierte Wilhelm Kunst mit dem Schröderschen Hamlet. Dieses merkwürdige verkommene Genie hat überhaupt die Rolle in beiden Fassungen bis in die fünfziger Jahre hinein über kleinere Bühnen, namentlich der österreichischen Provinz, getragen. „Ein brillanter Schröderscher Hamlet, aber als Shakespearescher geradezu eine Lächerlichkeit", urteilt Karoline Bauer [4]. In Oldenburg [5] kommt Schlegel 1835, in Riga 1838, aber 1841 kehrt Schröder mit dem genannten Kunst wieder [6], in Kassel wechselt von den zwanziger Jahren ab noch Schlegel und Schröder [7], in Aachen ist der letztere noch 1830 Alleinherrscher [8], in Frankfurt ärgert sich Börne 1820 über den „vierschrötigen" alten Hamlet [9], der erst 1831 dem neuen, in dem aber noch die Totengräberszene fehlt,

[1]) H. Uhde, Das Stadttheater in Hamburg. 1879 S. 46 f. F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten Bd. 2 S. 275. Almanach der deutschen Bühnengenossenschaft 1900 S. 121.

[2]) M. Martersteig, Protokolle usw. S. 436. A. Pichler, Chronik des Hoftheaters in Mannheim 1879 S. 298.

[3]) M. Prosky, Das Hoftheater in Dessau. 1895 [2] S. 87, 93.

[4]) „Verschollene Herzensgeschichten", hergg. v. A. Wellmer, Bd. 1 S. 242. K. Wallner, Aus der Theaterwelt S. 22. A. Klingemann, Kunst und Natur Bd. 3 S. 200. H. Laube, Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze, hergg. v. A. v. Weilen [Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 6 u. 7] S. 9. H. Uhde a. a. O. S. 117. K. Costenoble, Aus dem Burgtheater Bd. 1 S. 280.

[5]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 8 S. 329.

[6]) Ebenda S. 333.

[7]) Lyncker a. a. O. S. 353. H. Bennecke, Das Hoftheater in Kassel, 1905 S. 68.

[8]) A. Fritz a. a. O. S. 102.

[9]) Werke 1840 Bd. 16 S. 349.

Platz macht [1]). In Karlsruhe erscheint noch 1830 die Schrödersche fünfaktige Fassung [2]), in München entsetzt sich Platen [3]) 1816 über die prosaische Übersetzung mit ihren willkürlichen Veränderungen. Welcher Text der Aufführung in Bamberg 1811 mit dem berühmten Charakterdarsteller Leo zugrunde lag, läßt sich nicht sicher sagen, wahrscheinlich aber auch der Schröders [4]).

Eine Mischung von Schröder und Shakespeare ist in Breslau nachweisbar, wo noch 1819 die Schrödersche Bearbeitung mit „Einfügung einiger Szenen nach Schlegels Übersetzung" gegeben wird, „doch wagte man es nicht, den tragischen Ausgang aufzunehmen" [5]), erst 1821 kam der wirkliche Schlegelsche Text. Leider sind keine Theatermanuskripte vorhanden, die diese Entwicklung verfolgen lassen.

Besser unterrichtet sind wir über Wien. Dort spielt auch das Theater an der Wien den „Hamlet", gelegentlich mit Gästen, so 1802 mit dem Hamburger Schauspieler Solbrig. Im Burgtheater wird die fünfaktige Schrödersche Fassung bis 1799 jährlich zwei- bis dreimal gegeben. Dann wird, wohl weil eine Ophelia fehlte, erst 1802 das Stück in der früher besprochenen Fassung wieder aufgenommen, vom folgenden Jahre ab alternieren Klingmann, der schon 1799 die Rolle in Wien mit Beifall gespielt, und der auch als Dichter bekannte F. W. Ziegler als Hamlet, während Lange den Geist übernahm. Die Vorstellung nennt eine Korrespondenz sehr gelungen. „Koch ist vortrefflich als Oldenholm, und Mme. Roose, seine Tochter, wird gewiß nur von Frau Unzelmann erreicht, sagen wir, übertroffen die Berliner" [6])

Der Text liegt in den handschriftlichen Eintragungen einer Ausgabe von 1802, die mit den Namen der genannten Darsteller bezeichnet ist, vor. Aus der Besetzung der Nebenrollen ergibt sich, daß das Buch jedenfalls um 1808 in Verwendung stand. Der Rotstift hat den meisten längeren Sätzen und Betrachtungen unbarmherzig den Garaus gemacht, geschont wurden die Reden Hamlets bis auf den Fortinbras-Monolog (V, 1), von dem nur Anfang und Schluß übrig bleiben. Ganz gestrichen ist die Ermahnung an die Schauspieler (IV, 1). An einer Reihe von Stellen aber

[1]) M. Bing, Rückblick auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters, 1892 S. 162.

[2]) O. Devrient im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 8 S. 289.

[3]) Tagebücher Bd. 1 S. 654. Vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 37 S. 222.

[4]) Fr. Leist in den Berichten des historischen Vereins zu Bamberg, 1893 S. 156.

[5]) Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters Bd. 1 S. 146, 152. H. Anschütz, Erinnerungen [Reclam-Ausgabe] S. 134.

[6]) „Der Freymüthige", 1803 Nr. 58. Weilen, Burgtheater Bd. 2, 1, S. 153.

wird die Schlegelsche Übersetzung von späterer Hand in den Text hineinkorrigiert. I, 8 heißt es: „Mehr als befreundet, weniger als Freund“ und „Nicht doch mein Fürst, ich habe zu viel Sonne“, ebenso kommt die ganze Rede von „Scheint“ aus Schlegel. Der erste Monolog Hamlets ist vollständig ersetzt durch: „O schmölze doch“ usw. und der Schluß des Aktes (I, 11) bringt zuerst Schröders „Meines Vaters Geist in Waffen? Es ist nicht Alles wie es seyn soll. Ich besorge irgend eine versteckte Uebeltat“ und schließt mit Schlegel an:

„Wär nur die Nacht schon da!
Bis dahin ruhig, Seele. Schwarze Taten
Birgt sie die Erd' auch, müssen sich verraten.“

Ebenso tritt Schlegel ein in II, 5 „Engel und Boten Gottes, steht uns bei!“ und der Schluß des Aktes klingt wieder in die Verse aus:

„Die Zeit ist aus den Fugen. Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam.“

Im 3. Akte ist die fehlende Einleitung Oldenholms zum Briefe aus Schröder B ergänzt, Schlegel kommt wieder zu Wort mit III, 6, dem sehr verkürzten Hekuba-Monologe und III, 9 „Sein oder Nichtsein“, der aber ohne metrische Form geschrieben ist. In derselben Weise wird der fehlende Monolog dem Gebete des Königs hinzugefügt. In Verse geteilt erscheint IV, 8: „Jetzt ist die wahre Spukezeit der Nacht“. Deutlich zeigt sich, es ist ein Darsteller des Hamlet, der sich diese Abänderungen zurecht gemacht hat. Zahlreiche Gäste hatten diese Paraderolle vorgeführt: 1806 und 1807 war Opitz sowohl im Burgtheater wie an der Wien aufgetreten und „gesucht, steif und deklamatorisch“ gefunden worden [1]), 1808 spielte der Schüler Schröders Werdy an beiden Theatern mit großem Erfolge, sekundiert von Frau Vohs, die die Ophelia als ein „keckes, verliebtes Weibsbild“ gab. Bei dieser Gelegenheit erhebt die Zeitschrift „Prometheus“ Beschwerde, daß immer noch der Schrödersche Text zugrunde läge [2]). Dieselbe Klage wird auch 1811 vom „Österreichischen Beobachter“ wiederholt, der auch die elenden Kostüme, namentlich die rasselnde Blechrüstung des Geistes rügt; in „Paris und Wien. Bemerkungen eines Ausländers“ heißt es zur selben Zeit: „Hamlet wird gespielt. Aber wie?!“ Aus dem Jahre 1811 liegt ein gedruckter Text „Wien. Bei I. B. Wallishausser“ vor, der nichts weiter als eine neue Wiederholung der Ausgabe von 1802 ist. Eine angebliche Bearbeitung Schlegels für die Wiener Bühne von I. Sonnleithner,

[1]) Vgl. Weilen a. a. O. Bd. 2, 1, S. 167.
[2]) Vgl. Theater-Zeitung 1808 Nr. 39 f.

die mehrfach erwähnt wird [1]), habe ich nicht ausfindig machen können, ich zweifle auch sehr an ihrer Existenz.

Jedenfalls gab auch Sophie Schröder ihre vielbewunderte Ophelia zuerst 1815 nach Schröders Texte, 1817 spielt Korn den Hamlet zum ersten Male, Oehlenschläger rühmt ihn sehr, vermißt aber in dem Stücke die Totengräberszenen [2]). Wie fest der alte Text saß, das zeigt ein Buch, das der genannte Schauspieler Ziegler 1813 und wieder 1820 über den Hamlet herausgab [3]). Diese weitschweifigen Erörterungen ergehen sich des langen und breiten in den gewöhnlichen Angriffen gegen die alte Prosaübersetzung und ihre Fehler. Und Anschütz muß 1820 für sein Gastspiel den Hamlet nach Schröder wieder umlernen, und eine äußerst lobende Kritik bemerkt, daß er sich „bey den Monologen zuweilen einer versificierten Übersetzung bediente" [4]). Sehr wahrscheinlich, daß auf ihn die erwähnten eingefügten Stellen des Soufflierbuches zurückgehen. In Dresden steht Schröder bis 1820, obwohl man schon 1816 darüber murrt [5]). Leipzig geht 1818 in der Beseitigung voraus.

Berlin hatte zweierlei bewiesen: einmal, daß Schlegels Übersetzung völlig bühnenfähig war, und dann, daß es möglich, ja notwendig sei, sie entsprechenden Abkürzungen zu unterziehen. Wie diese zu gestalten seien, war die eine, leichtere Aufgabe der Folgezeit. Viel schwieriger war es, den Szenenwechsel zu verringern und die letzten Akte wirksamer, verständlicher zu machen, ohne sich wesentliche Eingriffe in den Organismus zu erlauben. Treue gegen die Dichtung, verbunden mit der größten Theaterwirksamkeit — das ist das Problem der Hamlet-Bearbeitung, das noch keine endgültige Lösung gefunden hat.

Hatte Goethe in den „Propyläen" den Aufsatz seines Freundes Humboldt über das französische Theater mit Bemerkungen eingeleitet, welche neben dem „Wallenstein", der „Zaire" und „Merope" auch der „Hamlet"-Aufführung in Berlin gedenken, „wodurch die Direktion ein nachahmungswürdiges Beispiel gegeben hat" [6]), so führte er selbst am 17. Mai 1809 zum ersten Male den Schlegelschen Hamlet vor, von ihm

---

[1]) v. R. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland S. 303.

[2]) Briefe in die Heimat 1820 S. 103.

[3]) „Hamlets Charakter, nach psychologischen und physiologischen Grundsätzen durch alle Gefühle und Leidenschaften zergliedert."

[4]) Weilen a. a. O. Bd. 2. 2, S. 40.

[5]) Abendzeitung 1817, 1902.

[6]) Sophien-Ausgabe Bd. 40 S. 68.

selbst an vielen Stellen abgeändert und verbessert. Sein Schüler Pius Alexander Wolff gab den Hamlet, seine Gattin Amalia die Ophelia, die früher eine Glanzrolle von Goethes „Euphrosyne“, der Neumann-Becker gewesen war. Ein Bericht über die Aufführung sagt [1]: „Vor Kurzem sahen wir einmal etwas Großes auf unserem Theater. Schade nur, daß das Große — nicht groß dargestellt wurde. Hamlet ward gegeben mit Auslassung mancher Szenen und mit einigen kleinen, sehr glücklichen Veränderungen. So blieb z. B. die Szene weg, wo Hamlet den Schauspielern einige Kunstregeln zu Gemüthe führt. Hamlets Abreise und Rückkehr kam gleichfalls nicht vor und Fortinbras erschien nicht, doch ward er vom sterbenden Prinzen zum Nachfolger empfohlen.“ Gerühmt wird, daß Hamlet die Stelle „Die Zeit ist aus den Fugen usw.“ für sich allein spreche. Die Darstellung war sehr unbefriedigend. Der Geist wirkte gar nicht durch die schlechte Anordnung, er stand ganz nahe dem Vordergrund und war zu hell beleuchtet, Hamlet trat von rückwärts bis dicht an ihn heran, damit ja nur, ganz im Sinne Goethes, sein Gesicht immer en face zu sehen wäre [2]. Wolff brachte einzelnes nicht schlecht, er verfiel nie in einen Predigerton, es fehlte aber die Einheit, er überlud die Rolle mit Gebärdenspiel, Frau Wolff war eine sehr unglückliche Ophelia, sie spielte die „starre Verrückte“, auch war der Anzug schlecht. Greff als König war ein bloßer Theatertyrann, auch Polonius-Lortzing und die übrigen werden getadelt.

Diese Besprechung und manche andere desselben Verfassers, die in gleichem Ton gehalten war, erregten einen Sturm von Entrüstung im Kreise der Weimarer Künstler, die sich um Schutz gegen das boshafte Individuum, einen gewissen Sariges, an die Hoftheaterdirektion wandten. In einem Briefe verteidigt Wolff nicht nur die Leistung seiner Frau und seine eigene, sondern er wirft auch dem Aufsatze Lügenhaftigkeit vor, indem Verse zitiert seien, die gar nicht vorkommen, „da Goethe diese Stellen selbst übersetzt und nebst vielen andern verbessert hat“ [3]. Im wesentlichen aber bezeichnet er die Bearbeitung als sein Werk [4]. Der Erfolg jedoch war ein geringer, selbst Genast kann die Aufführung, der Goethe nicht beigewohnt, nur mittelmäßig nennen [5], bis 1811 fanden

[1]) Zeitung für Elegante Welt 1809 Nr. 103.

[2]) Petersen a. a. O. S. 243 f.

[3]) I. Wahle a. a. O. S. 180 f.

[4]) M. Martersteig: P. A. Wolff, 1879. S. 96.

[5]) Tagebuch Bd. 1 S. 171. Goethes Sohn August ist von der Aufführung am 21. März 1810 sehr erbaut. S. Briefe Sophien-Ausgabe Bd. 21 S. 224, 473.

bloß vier Vorstellungen statt. Leider ist auch dieses kostbare Manuskript dem Theaterbrande von 1825 zum Opfer gefallen. Daffis [1]) versuchte das neuere Regiebuch als ein mit dem alten wesentlich gleichlautendes anzusehen und sogar einige Zeilen, die bei dem Gefechte eingeschoben sind, Goethe selbst zuzuschreiben. Aber einmal sind diese Verse, wie sich noch zeigen wird, Eigentum des Berliner Bearbeiters Horn, dann ist gerade jene Auslassung, die von der zitierten Rezension hervorgehoben wird, die Ermahnung an die Schauspieler, nicht vollzogen, und es ist schwer anzunehmen, daß hier eine Lüge des Korrespondenten vorliegt. Ebenso fehlt in der Weimarer Handschrift der Zug, daß Hamlet den Schluß des 2. Aktes allein spricht. Daß dieses Motiv im Berliner Texte wiederkehrt, hat nichts Unerklärliches: Wolff, der 1811 in Berlin gewesen war und 1816 die Hornsche Bearbeitung zur ersten Darstellung brachte, hat jedenfalls Einfluß auf dieselbe geübt.

Aber es ist nicht so leicht, über den Text, den der als Shakespeare-Interpret so oft verhöhnte Franz Horn geliefert, ins reine zu kommen. Er liegt in einem Manuskripte der Berliner Generalintendanz vor, aber dieses weist die mannigfaltigsten Schichten von Bearbeitungen auf. Die ursprüngliche Grundlage bildet ein offenbar älteres Manuskript, das noch wesentlich auf Schröder fußt, der, nachdem Schlegel 1803 wieder beseitigt worden, von 1807 ab unumschränkt herrschte, zur Entrüstung Zelters, der (14. April 1812) Goethe meldet: „Ehe man eine Hand umwendet, erscheint wieder der Schrödersche Hamlet bey uns und keiner muckst dazu" [2]).

Der 1. und 2. Akt umfassen wie bei Schröder den 1. Akt Shakespeares mit starken Kürzungen, die namentlich die Exposition in ihren historischen Voraussetzungen treffen. Voltimand und Cornelius fehlen gänzlich, die Rede Hamlets vor Erscheinen des Geistes ist auf wenige Zeilen reduziert. Das Gespräch mit dem Geiste spielt, wie eine, wohl spätere, Angabe besagt, in einem „Zipressen-Hain". Der Schluß des 2. Aktes lautet:

„Und bitte, stets den Finger auf den Mund.
Wer mag es fassen, wer vermags zu schlichten?"

(Horatio entfernt sich langsam mit Marcellus, den Prinzen beobachtend und gleichsam erwartend.)

---

[1]) Vossische Zeitung 1907, Sonntagsbeilage Nr. 41; vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 44 S. 306 f.

[2]) Briefwechsel Bd. 2 S. 10. Iffland schreibt am 13. März 1811 (Martersteig a. a. O. S. 203): „Hamlet wurde ganz nach der Schröderschen Ausgabe im Hamburgischen Theater gegeben." Das ist nicht richtig, da die Totengräber vorkamen. Also wahrscheinlich nach dem Texte von 1795.

„Die Zeit ist aus den Fugen. Weh mir, weh!
Daß ich berufen ward, sie einzurichten.“

Der 3. Akt beginnt nach Auslassung der Reinaldo-Szene mit dem Gespräche von Ophelia und Polonius, den Rosenkranz und Güldenstern begleiten. Mit einem „Werthe Herren, erlaubt“ wendet er sich zu ihr, nach der Unterredung schickt er Ophelia weg: „Entferne Dich, ich seh' den König nah'n“. Im folgenden fehlt natürlich wieder alles auf Voltimand und Cornelius Bezügliche. Die Schauspielerankündigung durch Rosenkranz und Güldenstern wird kurz abgetan, es heißt nur: „Es haben sich andre eingefunden, die jetzt Mode sind“. In der ursprünglichen Fassung der Handschrift bricht Hamlet das Gespräch ab: „Lebt wohl, meine Freunde, ich muß mit diesen Schauspielern sprechen; sie sollen noch heute ein Stück aufführen, welches mich vielleicht aufheitern wird. — Geht. Ich bitte den König und die Königin dabei zu sein.“—Die Edelleute verabschieden sich, Hamlet beginnt seinen Monolog mit: „Ich hab' gehört, daß schuldige Geschöpfe“ usw., also direkt nach Schröder, aber noch viel weiter gekürzt. Es schließt III, 1 als nächste Szene mit derselben Dekoration an, der Empfang von Rosenkranz und Güldenstern bei den Majestäten, dann kommt ursprünglich, genau wie bei Schröder, der Reuemonolog des Königs und Hamlets Rede. Der 4. Akt beginnt im Saal, der zum Schauspiel hergerichtet ist, mit den Schauspielerregeln (IV, 2), der kurze Auftritt des Polonius ist gestrichen, das Schauspiel findet ohne die Pantomime statt, die Kabinettsszene ist wieder in den Ausbrüchen Hamlets stark gekürzt, die Königin bleibt zurück und spricht, wieder ganz nach Schröder:

„O Gott! O Gott! Wie soll und wird das enden?
Wie rett' ich meinen Sohn? Wie meinen König?
Und wie mich selbst vor meiner Seele Qualen?“

Der König kommt mit Rosenkranz und Güldenstern, der Akt schließt mit IV, 1. Den 5. Akt eröffnet der König mit der Frage nach Polonius aus IV, 2. Mit Auslassung der Fortinbras-Szene (IV, 4) geht der Akt weiter, Ophelias erstes Lied ist ursprünglich durch: „Meine Ruh' ist hin“ ersetzt. Güldenstern meldet kurz Laertes an, die zwei Gespräche mit dem König sind, wieder ähnlich Schröder, in eines zusammengezogen, wobei natürlich IV, 6 ausfällt, die Fassung ist äußerst knapp und kurz, so sagt der König einfach:

„Hört mich an!
Den Bösewicht, der meinen Freund getötet.
Mir selber nach dem Leben strebt, schick ich

Noch heut nach England. Dort soll er Tod
Für sein Vergehen finden."

Die Erwähnung Lamords ist ganz beseitigt. In der Totengräberszene fehlen Hamlets Betrachtungen über den Schädel des Rechtsanwaltes und den Yoricks. Das älteste Manuskript bietet dann, kaum in den Umrissen erkennbar: das Begräbnis Ophelias, dann „Galerie". Hamlet und Horatio treten auf, er hält einen Teil des Fortinbras-Monologes, Güldenstern nimmt wieder die Stelle Osricks ein. Diese ganzen Szenen bis zum Auftreten Güldensterns sind eingebogen; was sie ersetzte, wird hier nicht klar. Der Hof erscheint. Ganz kurz wird Hamlets Entschuldigung abgemacht, beim Gefechte ruft Hamlet aus:

„Ha, was ist das? Ich bin verwundet!
Wie, Laertes, heißt das redlich handeln,
Im Ritterspiel, der Übung nur geweiht,
Euch eine Klinge wie zum Kampf zu wählen?
Gebt mir Genugtuung, laßt uns die Waffen wechseln."

(Hamlet entreißt dem Laertes den Degen und wirft sein Rapier zur Erde.)
Nehmt m e i n Rapier, verteidigt Euch!
(Sie fechten. Hamlet verwundet den Laertes.)"

Dem sterbenden Hamlet bringt Güldenstern, der früher hinausgegangen, die Botschaft:

„Der junge Prinz von Norweg, Fortinbras,
Der nahe Vetter dieses Königshauses,
Der Krieg geführt mit Polen, kehret siegreich
Von seinem Zuge heim und grüßt dies Schloß."

Hamlet gibt ihm „sein sterbend Wort", er hat, sagt er, Fortinbras' spätere Worte herübernehmend:

„Ein erstes Recht auf dieses Reich,
Das anzusprechen ihn sein Vorteil heißt."

Fortinbras zieht in glänzender Rüstung ein: „alle Hofleute gehen ehrerbietig, gleichsam huldigend, ihm entgegen, bis auf Horatio, der bei Hamlets Leiche verweilt".

Zwei Schichten der Bearbeitung sind erkennbar: den Untergrund bildet Schröder, über ihn hinaus gehen eine Reihe von Abänderungen. Diese finden in einer dritten Durcharbeitung noch wesentliche Erweiterungen, zum Teile nach Schlegel hin. Da wird die Szene mit den Schauspielern wieder hergestellt, die Gebetszene an den richtigen Platz gerückt, die eingeschobene Rede der Königin nach der Closetszene getilgt, zum Schluß spricht Fortinbras seine erste Rede: „O stolzer Tod". Horatio reicht ihm kniend die Krone, er schließt mit: „Mein Glück

umfang ich trauernd". Während die Fahnen auf Hamlets Leiche gesenkt werden, fällt der Vorhang.

Horn selbst hat nur wenige, aber wichtige Fingerzeige über seine Arbeit gegeben [1]). Er beschwört jeden Nachfolger, so wenig als möglich an den ersten Akten zu rütteln, namentlich nicht an den Beziehungen zu anderen Staaten. Nur die Gespräche Hamlets und Ophelias beim Schauspiele müssen fallen. Im 4. Akte soll die Seereise fort, Hamlet darf nicht weggehen, Laertes kommt, Genugtuung von ihm zu fordern, „dieser kann sie ihm nicht versagen und darf nun nicht fliehen, wenn jener Rache fordernd wiederkehrt", so wird sein Bleiben motiviert. „Also, ich gestehe es ein, verfuhr ich bei der Bearbeitung, die zur Feier des 23. Aprils 1816 in Berlin gegeben wurde". Namentlich das Gefecht ist zu beachten, bei dem „eine stille Verwechslung nicht stattfinden darf: der Umstand, daß Hamlet statt seines Rapiers die Waffe seines Gegners aufrafft, muß in das Klare gebracht und dieser höchst wichtige Moment dem Drama und der Bühnendarstellung angeeignet werden". Und an anderer Stelle [2]) sagt er, daß er bereits 1816 Wolff von der Richtigkeit seiner Ansichten überzeugt habe, „weshalb auch die Duellszene von ihm stets nach meiner Angabe dargestellt ward" [3]).

Durch diese Bemerkung ist sowohl die Ansicht Daffis', daß die zitierten Verse von Goethe stammen könnten, widerlegt, als auch dieser Teil der Bearbeitung für Horn sichergestellt. Aber auch die weitere Angabe über die Seereise stimmt überein, eine Anmerkung Horns, Fortinbras möge zum Schluß ja nicht für zu kurze Zeit auf der Bühne erscheinen, weist direkt auf den ersten Schluß hin, wo Fortinbras stumm auftrat, und seine endgültige Abänderung.

Demnach gehören jedenfalls die beiden Umarbeitungen, welche der alte Schrödersche Text in der Handschrift erfahren hat, Horn zu. Daß er selbst den Schröderschen alten Bestand, der in dem Manuskripte noch erscheint, beibehalten, ist wohl unmöglich. Ohne seine poetische Empfindung hoch zu bewerten, läßt sich doch nicht annehmen, daß er in einer Schlegel-Bearbeitung so widersprechende Bestandteile ruhig hätte durchgehen lassen, wo sich dem Originale anzuschließen, ebensosehr sein Ziel als das Ziel seiner Zeit war. Auch hätten Berichterstatter über die Vorstellung wie Müllner und Zelter, die noch später zu Worte kommen

[1]) Shakespeares Schauspiele erläutert. 1825 Bd. 2 S. 89, 93 ff.

[2]) Ebenda Bd. 5 S. 189.

[3]) Tieck [R. Köpke, L. Tieck, Bd. 2 S. 220] schreibt die Änderung P. A. Wolff zu, wie auch Werder [Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, 1875, S. 216].

sollen, solche Verballhornungen nicht ungerügt durchgehen lassen. Woher dieser ältere Schrödersche Text stammt, läßt sich leicht nachweisen: Im Jahre 1816 trat Herr Julius in Berlin als Hamlet auf, ihm folgte erst Wolff. Der erstgenannte Schauspieler hatte im selben Jahre in Dresden, öfter auch in Leipzig, den Schröderschen Hamlet gespielt, er brachte ihn jedenfalls nach Berlin, vielleicht hat Horn ihm schon seinen Hamlet angeboten, den er sich nach seiner Weise zugerichtet, zu einer Kompromißform zwischen Schlegel und Schröder, wie wir sie bereits öfter gesehen, nur daß sich hier die Wagschale bereits stark zugunsten der metrischen Übersetzung neigt. Den vollen Ausschlag gab Wolff, der unmöglich auf einen derartigen Tragelaphen zurückgegriffen haben kann. Der Wunsch Horns, daß die historischen Voraussetzungen der ersten Akte aufrecht bleiben sollen, findet freilich in keiner Textierung des Berliner Manuskriptes seine Entsprechung, möglicherweise hat man es da mit Theaterstrichen zu tun.

Leider sind mir Zeitungsberichte, die vielleicht näheren Aufschluß über die Bearbeitung geben könnten, unzugänglich. Aber die Annahme eines Theatermanuskriptes für Julius, das Horn weiter ausgestaltet, wird bekräftigt durch zwei Dresdner Theaterhandschriften, die beide die Jahreszahl 1820 tragen, die eine noch das genaue Datum der ersten Aufführung der angeblich Schlegelschen Übersetzung: „1. Februar 1820". Eine Rezension bemerkt, daß das Stück in der Fassung gegeben worden, in der es in Berlin und in Leipzig, jedenfalls bevor Wolff daselbst 1818 erschienen war, vorgeführt worden. Und das eine Manuskript stimmt genau mit dem älteren Berliner Manuskript, auch in den Entlehnungen aus Schröder, ja steht in einigen Stellen ihm noch näher. Auch der Reuemonolog bleibt an der unrichtigen Stelle. Ophelias Begräbnis hat auch hier Verwirrung angerichtet, die ursprünglichen Blätter, die es enthalten haben, fehlen, statt ihrer kommt eine ganz neue Szene. Laertes führt das Königspaar zu dem Grabe seiner Schwester:

„Hierher bat ich Euch, mir zu folgen. Seht
Hierher, wo sie das schönste Mädchen tief
Ins Grab gesenkt.

König: Wir konnten dir die Bitte
Nicht weigern.

Königin: Ach, ich hatte sie ja selbst
So lieb.

Laertes: Nun, wenn Ihr dies getan, und ja,
Ihr tatet es, schwört mir hier auch Rache,
Die blut'ge unversöhnte Rache gegen

Den Mann, der sie gemordet, der sie zwang
Zur Untat an sich selbst.

König: Faßt Euch doch nur,
Wir werden alles reiflich überlegen;
Es soll Euch Recht gebührlich angedeihen.
Doch können wir von ihrem Todesschlaf
Dadurch nicht wecken Eure edle Schwester."

Es folgt der Weheruf des Laertes und der Kampf mit Hamlet. In der nächsten Szene treten in der „Galerie" Hamlet, Horatio und der Hauptmann auf (IV, 4 des Originals). Der Hauptmann meldet:

„Ich komme vom Prinzen Fortinbras gesendet,
Der mit den Truppen Norwegs eingetroffen,
Um von dem Dänenkönig, Eurem Ohm,
Ein frei Geleit durch sein Gebiet zu fordern,
Wie es dem alten Norweg zugesagt."

Es folgt Hamlets Monolog. Dann kommt Güldenstern und der Hof. Den Schluß bildete zuerst der stumme Einzug des Fortinbras, eine Abänderung gibt ihm die oben zitierten Schlußworte.

Nicht nur manche kleine Stellen, speziell in der Wahnsinnszene Ophelias und im Gespräch Ophelia-Hamlet, werden nach Schröder abgeändert, sondern auch der Monolog „Ich hab gehört, daß schuldige Geschöpfe", der Rest der Hekubaszene, ist durchstrichen und dafür der Text Schröder B eingeklebt, nur die beiden Schlußverse bleiben.

Noch weiter geht die Benutzung Schröders im zweiten Dresdner Manuskripte, wo auch die Ermahnung Hamlets an die Schauspieler aus Schröder B aufgenommen wurde.

Diese Bearbeitung ist insofern nicht ohne Verdienst, als sie die Begräbnisszene, zwar nicht sehr glücklich, doch wenigstens einigermaßen wiedergibt, und namentlich dadurch, daß sie die Fortinbrasszene IV, 4 am unrichtigen Platze, aber doch ohne allzugroße Beschädigung des Wortlauts zu bewahren sucht.

Und wer spielte in Dresden den Hamlet? Zuerst ein Herr Stein, dann aber am 28. Februar Herr Julius, den wir bereits in Berlin als den Darsteller der fraglichen Fassung des Hamlet gesehen haben. Und in Dresden mochte er wohl auch seiner lieben Gewohnheit, den alten Text vorzunehmen, noch weniger entsagt haben, die zweite Dresdner Fassung dürfte wohl seinen Wünschen entsprechend zurechtgemacht sein.

Ein zweites Berliner Manuskript geht sichtlich auf die als Hornsche Fassung bezeichnete Vorlage zurück, denn die dort angezeigten

Striche werden in der Abschrift schon zu Auslassungen. Hier steht der Monolog des Königs gleich am richtigen Platze, die eingeschobene Rede der Königin ist getilgt, Fortinbras spricht. Dagegen bleibt noch die Schrödersche Szene mit den Schauspielern. Die Schwierigkeit mit dem Begräbnisse Ophelias löst diese Bearbeitung, wieder an Schröder gemahnend, dahin, daß sie die ganze Szene streicht. Güldenstern unterbricht einfach das Gespräch von Horatio und Hamlet mit der Einladung zum Gefechte. Das ist natürlich eine bedeutende Verschlechterung. Es war jedenfalls die Zensur, welche die kirchlichen Zeremonien in keinerlei Weise gestattete. Die Gestalt, die Horn dieser Szene gegeben, scheint mir jedenfalls das zweite Berliner Manuskript zu bieten, während die Dresdner Version unbekannten Ursprungs ist. Schon die eigenen Worte Horns über Laertes scheinen darauf hinzudeuten, daß er den Konflikt zwischen ihm und Hamlet nicht vorgeführt, beweisend ist auch eine Stelle in einem Briefe Eduard Devrients[1]), der 1839 sagt, er habe bei seinem Auftreten in Berlin „vieles wiederhergestellt, was meine Vorgänger seit Wolff unterschlagen haben, wobei z. B. zuerst Opheliens Begräbnis ganz beseitigt wurde, zuletzt sogar die ganze Kirchhofsszene".

Gewiß läßt sich künstlerisch die Streichung der Begräbnisszene nicht rechtfertigen, und ihr Ersatz so oder so bleibt stümperhaft. Aber sonst darf man Horn nachrühmen, daß seine Kürzungen nicht sinnwidrig sind, auch hat er, manchmal etwas gewaltsam, eine große Vereinfachung der Szenerie erreicht. Der 1. und der 2. Akt haben je eine Verwandlung, der 3. keine, der 4. eine, der 5. zwei, resp., da der Zusammenhang der Horatio-Hamletszene und des Schlusses in ihrer szenischen Einheit nicht ganz feststeht, oder vielmehr, wie es scheint, gelegentlich wechselte, drei Verwandlungen. Der letzte Akt ist jedenfalls schrecklich überladen und willkürlich ausgeführt.

Daß Horns Einrichtung für die deutschen Bühnen maßgebend wurde, zeigen andere Theatermanuskripte. Dem älteren Berlin-Dresdner Texte entspricht im wesentlichen eine Kasseler Handschrift, so weit die ursprüngliche Gestalt, die später der Schlegelschen angenähert wurde, erkennbar ist. Aber Schlegel dringt sofort stärker ein: die Laertes-Königszene erscheint wie dort in zwei Abteilungen, aber in der Berliner Textfassung, und die Begräbnisszene, etwas gekürzt, steht vor der Galerieszene Hamlet-Horatio. Nach einer Notiz wurde diese Bearbeitung am

[1]) Briefe an Tieck, hergg. v. L. Holtei, Bd. 1 S. 179.

22. November 1836 gegeben, die Umänderungen erfolgten wohl in den angemerkten Aufführungen vom 6. Mai 1838 und 27. Februar 1842.

Der größte Fehler, die Umstellung der Gebetszene, wurde, wie die zweite Berliner Handschrift zeigt, rasch beseitigt, auch das Kasseler Buch korrigiert ihn schon; die Dresdner Manuskripte weisen zwar keine Besserung auf, jedoch, wie der Bericht Böttigers erzählt, wurde beim Auftreten von Julius „die in der vorigen Anordnung auf eine unbegreifliche Weise vor die Mäusefalle hingeschobene Szene an ihre rechte Stelle gerückt" [1]). Verschieden ist auch die Ausführung der Bilder in der Closetszene. Wolff und Stein bringen die großen Porträts, dagegen polemisieren sowohl Böttiger, als auch Kind in einem eigenen Aufsatze [2]), und Julius erschien wieder mit den Medaillons, die auch für Kassel vorgeschrieben wurden. Auch wird wohl Fortinbras bald redend, bald stumm eingeführt, wie denn Böttiger im Widerspruche mit dem überlieferten Dresdner Texte beklagt, daß er nicht zu Worte kam. Auch in Leipzig bei Wolffs Gastspiel 1818 erschien er nur als stumme Person, dort war auch alles auf die Einschiffung nach England Bezügliche und die Totengräberszene weggelassen.

In Berlin scheint trotz Wolff, dessen schauspielerische Charakteristik einem späteren Abschnitte vorbehalten bleibt, die Hornsche Arbeit keinen großen Eindruck gemacht zu haben. Er spielte sie 1816 einmal und 1817 dreimal, 1818 gab man aber den Hamlet „nach Schlegel ohne Bearbeitung". Vermutlich ist dies die Fassung, die ein Exemplar der Einzelausgabe von 1800 in der Berliner Generalintendanz bietet. Sie weist eine Reihe von Strichen auf, deren wichtigste hier namhaft gemacht werden sollen.

In der Rede des Königs gegen Hamlet (I, 2) fehlt „Zeigt einen Willen, der dem Himmel trotzt" bis „dies muß so sein". In der Rede des Laertes zu Ophelia: „Und halte dich im Hintergrund der Neigung" bis „ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten" (I, 4). Von der Rede Hamlets vor dem Erscheinen des Geistes ist nur der Anfang übriggeblieben: „So geht es oft mit einzlen Menschen auch" bis zum Schlusse ist beseitigt. Von der Rede Hamlets (II, 1): „Der den König spielt, soll willkommen sein, Seine Majestät soll Tribut von mir empfangen" wird nur dieser Passus beibehalten. Im Hekuba-Monolog Hamlets fand man wohl die Stelle: „Bin ich eine Memme?" bis „Ha, nähm' ich's eben doch" anstößig, wie wohl

[1]) Abendzeitung 1820 Nr. 67 ff.

[2]) Ebenda Nr. 35 ff., Nr. 50.

auch den Jubel Hamlets, der sich nach dem Schauspiele in den zwei Liedstrophen, die ebenfalls gänzlich wegfallen, kundgibt. Mehrfach Einbuße erleidet das Gebet des Königs (III, 3) und die wohl bedenklich erscheinende Mahnung an die Mutter (III, 4), des Gatten Bett zu meiden, sogar die Stelle „Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich" wird geopfert. Im Fortinbras-Monolog Hamlets (IV, 4) fällt „Nun, sei's viehisches Vergessen" bis „Für eine Nußschal" aus. in der Rede des Königs zu seiner Gattin „Ihr Vater umgebracht" bis „Zuletzt, was mehr als alles in sich schließt". Ebenso unterdrückt die Bearbeitung die Stelle im Berichte des Edelmanns, der Laertes' Ansturm meldet: „Der Pöbel nennt ihn Herr" bis „Bis an die Wolken". Im Gespräche König-Laertes bleibt die Schilderung des Normannen Lamord fast ganz aus, und weiter geht ein Strich durch: „Nun hieraus —" bis „Doch zum Kern der Sache!" und von „Bedenken wir dies ferner" bis „Ich hab's". In der Totengräberszene werden Hamlets Betrachtungen über den Schädel des Rechtsgelehrten völlig beseitigt, auch der Schluß der Rede des Königs mit der Stelle: „Dies Grab soll ein lebendig Denkmal haben" fehlt. Im Gespräche Hamlets mit Horatio geht ein Strich von „S'ist mißlich, wenn die schlechtere Natur" bis „Ein Menschenleben ist, als zählt man eins". Der Spaß mit Osricks Hutaufsetzen ist beseitigt, ebenso Hamlets Parodie seines geschraubten Redestils, wie auch die unklaren Bedingungen der Wette. Der Kampf ist gekürzt, und das oft beanstandete „Er ist fett und kurz von Atem" beseitigt, wie nahezu in allen Bühnenfassungen. Zumeist sind diese Kürzungen, die sich oft mit denen Horns decken, aus Rücksicht auf die übergroße Länge des Stückes vorgenommen worden und bedürfen so keiner weiteren Erwägungen. Wesentliches treffen sie nicht, höchstens beim Fortinbras-Monologe und dem Gespräche Hamlets und Horatios. Kleinere Umänderungen, wie die Beseitigung der Mahnung Hamlets an Polonius „Da Eure Tochter empfangen könnte" und ähnliches sind ebenfalls leicht aus Zensurrücksichten verständlich.

Neu inszeniert wurde der Hamlet 1838 zum Gastspiele Ed. Devrients gegeben [1]). Der Text scheint in der obenerwähnten Berliner Handschrift vorzuliegen, denn dieselbe trägt die Notiz „unbrauchbar 1855", wo die neue Bearbeitung Düringers kam, und weist auch Anmerkungen für die Darstellung Hendrichs auf, der 1846 zum ersten Male in Berlin die Rolle spielte.

---

[1]) Über eine Vorstellung vom 7. Januar 1826 berichtet Zelter kurz an Goethe (Briefwechsel Bd. 4 S. 129, 153 f.).

Die wesentlichste Umänderung bestand in der bereits erwähnten Aufnahme der Begräbnisszene, die ja im Buche eingebogen vorhanden ist. Dagegen weist der Theaterzettel den Namen Reinaldo auf, dem wir im Buche nicht begegnen. Aber gerade seine Szene erfährt so abwechselnde Behandlung, daß ihr Fehlen in diesem Exemplare nichts beweist.

Es ist auch diese Bearbeitung, mit der G. Keller am 29. Mai 1850 sehr unzufrieden ist:[1]) „Im Hamlet werden gerade diejenigen Szenen gestrichen, welche seine Unentschlossenheit, Tatlosigkeit, kurz den eigentlichen Angelpunkt des Stückes am deutlichsten darstellen, z. B. wo Hamlet dem tatenfrohen Fortinbras gegenüber sich die erschütternden Vorwürfe macht." Dagegen findet Storm im April 1854 die Vorstellung „von seltener Vollendung"[2]).

In Wien ruhte Hamlet von 1820 bis 1825 gänzlich. Am 7. Dezember 1825 brachte Jos. Schreyvogel ihn, „für die Darstellung neu eingerichtet".

Ein durch Laube und seine Nachfolger schrecklich verwüstetes Regiebuch wurde bereits von Kilian benutzt, um die Umrisse der Schreyvogelschen Arbeit zu rekonstruieren[3]).

Der ersten Terassenszene des 1. Aktes, der im Szenengange dem Originale vollkommen entspricht, folgt die Staatsszene, die Rede des Königs besagt zunächst, daß er bereits an Norweg geschrieben habe, Boten, die er sandte, würden bereits für morgen zurückerwartet. Ist diese Art der Beseitigung von Cornelius und Voltimand Schreyvogels Eigentum, so kann der erste Teil der Rede nur aus der Quarto von 1603 stammen, die 1825 in Leipzig erschienen war. Hier heißt es:

„Lords, we have writ to Fortinbrasse" usw.[4]).

Auch daß die Rede Hamlets vor dem Erscheinen des Geistes nicht bei: „So geht es oft mit einzelnen Menschen auch", abbricht, sondern schon mit „Dies schwindelköpf'ge Zechen macht verrufen", entspricht der Quarto A.

Der 2. Akt beginnt nach Streichung der Reinaldo-Szene mit der Begegnung von Polonius und Ophelia, der König kommt im Gespräche mit Rosenkranz und Güldenstern, nach Meldung der Gesandten durch Polonius folgt:

[1]) J. Baechtold: G. Keller, Bd. 2 S. 106.
[2]) Briefe in die Heimat 1907 S. 41.
[3]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 43 S. 80 ff.
[4]) Vgl. Furness' Variorum edition Bd. 4 S. 40.

„König: Was bringen sie von unserm Bruder Norweg?
Polonius: Die Rüstungen des jungen Fortinbras
Hat er verhindert, weil es sich gezeigt,
Daß dieser Neffe nicht, wie er gesagt,
Nur gegen Polen Truppen angeworben.“

Die Rede über die Kindertheater fehlt. Der 3. Akt bringt die Galerieszene (III, 1) und den Saal mit der Schaubühne (III, 2), Hamlet beginnt mit: „Nun Herr, will der König dies Stück Arbeit anhören?“ Die Ermahnung an die Schauspieler ist erst nachträglich wieder hergestellt. Die Pantomime fehlt. In der 3. Szene fehlt die kurze Unterredung mit Polonius, mit den Worten des Königs schließt der Akt. Den 4. Akt eröffnet die sehr verkürzte Closetszene, daran schloß sich, offenbar wie bei Horn, eine Verkürzung der Szenen IV, 1—3. Dann folgt als Szene 3 „Gegend an der See“.

„Im Hintergrund der Bühne ist ein Teil der Flotte sichtbar, auf welcher die Truppen des Fortinbras soeben gelandet haben. Auf der andern Seite ein einzelnes segelfertiges Schiff, zu Hamlets Abfahrt bestimmt. Ein kriegerischer Marsch hinter der Szene eröffnet den Auftritt. Die Truppen sind im Abzug begriffen; ein Teil bleibt im Hintergrund aufgestellt.“

Obwohl das Folgende fehlt, ist durch diese Anweisung die Beibehaltung der Fortinbras-Szene sichergestellt, daß der norwegische Hauptmann sprechend eingeführt wurde, beweist das Personenverzeichnis. V, 1 entspricht Shakespeare IV, 5, nur tritt statt Horatios Osrick ein. Nach den Worten des Königs:

„Ihr Bruder ist von Frankreich insgeheim zurückgekehrt“

ist eingefügt:

„Königin: Was sagt Ihr, mein Gemahl?
König: So meldet man mir's eben. Staunen scheint
Und Schreck ihn noch zu fesseln; doch gewiß
Sinnt er auf Rache und ermangelt nicht
Der Ohrenbläser.“

Osrick meldet auch Laertes' Herannahen. Die Szene Laertes-König geht über in IV, 7. Der Wortlaut dürfte dem Horns ziemlich entsprochen haben. Die letzte Rede des Laertes schließt:

„Dies weibische Gefühl erstickt die Flammen
Des Zorns mir auf den Lippen; doch die Glut
Der Rache tobt gewalt'ger nur von innen.“

Nach den zwei ersten Versen des Königs geht eine Lücke bis in die Schlußszene des Stückes hinein. Da die Totengräberszenen ganz fehlten, muß hier das Gespräch Hamlets und Horatios und die Osrick-Szene

gestanden haben. Jedenfalls war auch die Entschuldigung Hamlets vor Laertes bedeutend gekürzt. Zum Schlusse folgte auf Fortinbras' Worte:

„Daß Du auf einen Schlag so viele Fürsten
So blutig trafst?"

die Rede Horatios:

„Ich werd' Euch schildern, wie's geschah.
Prinz Hamlet hat im Sterben mir geboten,
Zu grüßen Euch als unsern König."

Der Schluß muß ganz kurz gewesen sein, vielleicht wie bei Horn: „Mein Glück umfang ich trauernd".

Die Besetzung der Hauptrollen war: König-Wilhelmi, Hamlet-Korn, Polonius-Koch, Laertes-Kettel, Horatio-Lembert, Fortinbras-Fichtner, Geist-Heurteur, Gertrud-Frau Lembert, Ophelia-Sophie Müller. Die neue Form bot den Schauspielern noch manche Schwierigkeit, namentlich dem alten Koch, dem der Oldenholm noch so in allen Knochen saß, daß Schreyvogel ihm erlauben mußte, seine Prosa beizubehalten. Aber auch Costenoble, der 1831 die Rolle übernahm, hatte schweren Stand, Schröder zu vergessen [1]. Und Frau Schröder und Herr Anschütz hatten gar, wenn man einer unverbürgten Zeitungsnotiz glauben darf, die ihnen zugedachten Rollen der Königin und des Geistes zurückgewiesen.

Ebensowenig fand sich das Publikum gleich zurecht. „Sie hielten", heißt es in einem Berichte [2], „für Zerstückelung, was eigentlich Vereinigung war. Es dauerte sie, was sie eigentlich beruhigen sollte. Der Tod Hamlets, die vier Leichen machten ihnen Grauen, und in das Duell mit den vergifteten Rapieren konnten sie sich gar nicht finden." Andere Blätter heben das Fehlen der Kirchhofszene und des Begräbnisses sowie der Rede an die Schauspieler hervor [3]. Rosenbaum schreibt in sein Tagebuch: „Schön costumiert und decoriert. Der Schluß geändert. Ist langweilig. Für die Kasse nichts." Und Sophie Müller zeichnet auf: „Der Schluß und die Scene am Seehafen sind für die Darstellung von großer Wirkung und diese göttlichen kolossalen Auftritte kannte man bey der Schröder'schen Verarbeitung nicht" [4]. Sie konstatiert, daß es auch bei der zweiten Vorstellung außerordentlich voll war. Schreyvogel schreibt an Ludwig Löwe am 20. Januar 1826: „Wir haben das Stück nach Schlegels Übersetzung und mit meiner scenischen Einrichtung im

---

[1]) Aus dem Burgtheater Bd. 2 S. 61.
[2]) Abendzeitung Nr. 44.
[3]) Sammler Nr. 152. Theater-Zeitung Nr. 153 f.
[4]) Leben herausg. v. J. Mailath, 1832, S. 77.

verflossenen December sehr gut ausgestattet, wieder auf die Bühne gebracht und es ist viermal nacheinander bei vollem Hause gegeben worden. Ich werde Ihnen eine Abschrift der Rolle schicken, da Sie etwas zuzulernen haben, besonders die zwei herrlichen Monologe, nach der Scene mit den Schauspielern und beim Durchzuge des Fortinbras, welche bei der auf den norddeutschen Bühnen eingeführten Bearbeitung fehlen"[1]).

Aus dieser Äußerung ergibt sich schon, daß Schreyvogel mit der Berliner Fassung vertraut war. Ein erheblicher Mangel liegt natürlich in dem Verluste der Kirchhofszenen und des Begräbnisses; da das letztere durch die Zensur unmöglich war, zieht Schreyvogel eigentlich nur die Konsequenz, wenn er auch die Einleitung opfert. Auffallend ist das Wegbleiben der Schauspielszene und in keiner Weise begreiflich. Gegenüber der Berliner Fassung ist die Festhaltung an dem ungeteilten ersten Akte rühmenswert, weniger glücklich ist der Gedanke, die Pause zwischen dem 3. und 4. Akte nach dem Gebete des Königs und vor der Closetszene eintreten zu lassen, wodurch diese beiden Szenen getrennt werden. Das Verdienst, das Schreyvogel sich selbst zuspricht, zwei wichtige Momente des Stückes gerettet zu haben, muß ihm unbedingt zuerkannt werden.

Das Stück wurde 1825 viermal, 1826 dreimal, 1828 und 1829 je einmal gegeben [2]), gewiß kein durchschlagender Erfolg. Auch das Theater an der Wien machte ihm Konkurrenz, wo Kunst den Hamlet mit größtem Erfolg spielte [3]). 1826 ging der Hamlet auf Ludwig Loewe über, 1831 fand am 30. Mai eine Neueinstudierung statt, nach einem Berichte war das Stück „neueingeteilt", also wohl die Schreyvogelsche Umänderung der Aktschlüsse aufgegeben, aber „die Rede an die Schauspieler und die Szene am Grabe" fehlten noch immer [4]). Am 30. August 1833 fand wieder eine Neuinszenierung statt, von der weiter nichts bekannt ist, als was eine Kritik sagt, daß viele Stellen aus der Voßschen Übersetzung stammten [5]).

Fast noch schwieriger ist es, ein sicheres Bild von der Dresdner Bearbeitung Ludwig Tiecks zu gewinnen.

Wie bei Goethe, muß bei Tieck scharf geschieden werden zwischen Theorie und Praxis. Seine Erfahrungen in England, seine Stellung gegen

[1]) Neue Freie Presse Nr. 13 984. Vgl. Weilen, Burgtheater, Bd. 2. 2 S. 64.
[2]) Vgl. R. Fischer im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 37 S. 125 ff.
[3]) A. Klingemann, Kunst und Natur Bd. 2 S. 206 f.
[4]) Theater-Zeitung Nr. 56. Costenoble, Aus dem Burgtheater Bd. 2 S. 61 f.
[5]) Theater-Zeitung Nr. 176.

Weimar ist schon oben kurz gekennzeichnet worden. In den „Dramaturgischen Blättern“ (1826) ergeht er sich ausführlich über den Hamlet, nicht ohne manche Paradoxien, die dem Streben nach Originalität entstammen, aber doch mit einem unverkennbar starkem Theatersinn. Indem er die Einseitigkeit der Schröderschen Einrichtung betont, die den Prinzen zum alleinigen Mittelpunkte macht, kommt er zu der richtigen Erkenntnis, daß der König durchaus nicht nur mit den Augen und den Worten Hamlets geschaut werden dürfe; aber er übertreibt wieder, wenn er ihn fast zur Hauptfigur des Stückes macht und ihm allerlei große Eigenschaften andichtet. Er beobachtet glücklich, daß der gewöhnliche Hanswurst-Polonius nicht dem Geiste der Dichtung entspreche; aber wer wird mit ihm wohl den alten Herrn für einen „wahren Staatsmann“ halten? So sehr er gegen Goethe polemisiert, seine Auffassung der Ophelia geht noch einen, mehr als gefährlichen Schritt weiter, wenn er annimmt, sie habe Hamlet schon zu viel gewährt, und die Idee, daß sich Hamlets „Sein oder Nichtsein“ nicht auf den Selbstmord beziehe, sondern mit dem „bloßen Dolche“ auf seine Rache gegen den König hinweise, hat schon bei seinen schauspielerischen Zeitgenossen wie Wolff [1]) und Carl Devrient [2]) lebhaftes Befremden hervorgerufen.

Er entwirft die folgende Aktteilung: der 1. soll dem 1. Shakespeares entsprechen, der 2. gehe bis nach der Besprechung des Königs mit Polonius (III, 1), der 3. bis zu Hamlets Abreise (IV, 3), der 4. bis vor die Totengräberszene. Ganz fehlerhaft erscheint ihm die, auch von Schlegel beibehaltene Pause zwischen Closetszene und dem Eintritte des Königs.

Ein Dresdner Theatermanuskript trägt die Aufschrift „von Herrn Hofrat Tieck eingerichtet“. Leider aber ist es vielfach für Dettmer u. a. bis ins Jahr 1898 benützt und zusammengestrichen worden. Eine zweite Handschrift erweist sich als eine Abschrift der ersteren, indem in der zu besprechenden interpolierten Szene Horatios und der Königin im ersten Manuskript einige Zeilen weggeschnitten sind, die in dem zweiten ohne Angabe einer Lücke fehlen, aber auch dieser Text ist 1845 für ein Gastspiel Carl Devrients arg zugerichtet worden. Merkwürdigerweise enthält aber diese Handschrift eine Reihe von Stellen aus Schröder, wohl der Rest eines noch älteren Manuskriptes.

Im 1. Akte treten Voltimand und Cornelius auf, ähnlich wie in der 1. Quarto, dieser entspricht das Abbrechen der Rede Hamlets

[1]) s. Martersteig a. a. O. S. 256.

[2]) s. C. Wexel im Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger 1881 S. 25 f.

auf der Terrasse. Das Gespräch mit dem Geiste spielt auf dem „Kirchhof". Im 2. Akte ist die Reinaldo-Szene ursprünglich vorhanden, die Verbindung zwischen der Ophelia-Polonius-Szene und dem Auftreten des Königs ist, wie in Berlin, mit: „Entferne dich, ich hör den König nahen" ohne Szenenwechsel vollzogen. Die Erörterung über die Kinderschauspiele fehlt. Polonius meldet die Schauspieler kurz an: „Die Schauspieler sind angekommen, gnädiger Herr. Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie oder Historie." Der 2. Akt geht ursprünglich bis zur Schauspielerszene (III, 2), ganz nach Tiecks Intentionen. Für die Anordnung des Schauspiels hat Tieck in den „Dramaturgischen Blättern" Winke gegeben, die ihm die englische Bühne nahegelegt. „In einem nicht tiefen Raume müßten der König und die Königin auf einer erhöhten Estrade hinten sitzen, seitwärts Ophelia und Hamlet auf einer Schwelle zu ihren Füßen; dann entbehrte man jene kleinliche Bühne im Hintergrunde, die die Absicht des Dichters beinahe vernichtet. Shakespeare ließ im Gegenteil diese zweite Tragödie im Vordergrunde, natürlich ohne Vorhang und ohne die mindesten Anstalten spielen. Der König und die Königin in der kleinen Tragödie spielten alles im Profil, und nahmen es nicht zu ängstlich, wenn sie dem versammelten Hofe den Rücken zukehrten. So blieben, neben den nahen Schauspielern, der König vorzüglich, aber auch seine Begleitung immer im Auge. Bei unserer Verwöhnung ist schwer zu hoffen, daß wir einmal versuchen sollten, die Szene auf diese Weise darzustellen."

Ein kleiner Grundriß im Manuskripte zeigt, daß Tieck seine Ideen zu verwirklichen gesucht. Im Vordergrunde stand eine Art Bühne, weiter nach rückwärts folgten Pagen und Kavaliere und Damen usw., im Hintergrunde waren König und Königin. In Berlin hat Eduard Devrient 1838 diese Einrichtung aufgenommen. Die Pantomime ist gestrichen, obwohl Tieck sie beibehalten wissen wollte. Von den Strophen, die Hamlet dem Könige nachjubelt, ist nur die erste, wie in Quarto A, beibehalten. Die Flöte bringen die Schauspieler, die sich aufstellen, „als ob sie vor dem Prinzen spielen wollten".

Für die Bilder in der Closetszene scheint Tieck an den Miniaturgemälden festgehalten zu haben, wenigstens spricht eine ältere Angabe von ihnen. „Eines trägt die Königin an einer goldenen Kette, das andere Hamlet ebenso." Das Verschließen der Türe durch Hamlet, wie Tieck es gefordert, erscheint nicht ausdrücklich markiert. Dem Geiste wird das „Hauskleid" vorgeschrieben, worauf Tieck, unter Bezug auf die Ausgabe der Quarto von 1603, auf die gestützt auch Goethe diesen Kostüm-

wechsel empfahl, während ihn Grillparzer verspottet, großes Gewicht legte [1]). Während Hamlet durch den Hintergrund abgeht, kommt der König bei der Türe herein, wo der Geist verschwand. Der Akt schließt mit IV, 3, die Fortinbras-Szene fehlt. Der 5. Akt beginnt mit IV, 5, das Valentinlied ist stark gekürzt. Vor dem zweiten Auftreten des Königs und Laertes' schieben beide Handschriften, die eine als Einlage, die andere im Kontexte, eine ganz neue Szene ein. Laertes wird, gleich nachdem der König gesagt, er wolle seinen Gram besprechen, von ihm abgeführt. Die Königin wendet sich zum Abgehen, Horatio tritt ihr entgegen:

„Verzeiht mir, gnädige Frau, die Botschaft mag
Entschuldigen die Kühnheit: Euer Sohn,
Prinz Hamlet, ist zurück in Dänemark,
So eben jetzt empfing ich seinen Brief.
Kaum war er auf der See, als er besorgt,
Verrat vermutend, in der stillen Nacht,
Die Briefe an den König Englands nahm,
Die seine Schutzgefährten überbrachten:
Er brach sie auf, und — welcher Inhalt! —
Hier fand er den Befehl, wie er gelandet,
Ihn zu verwahren und zu töten gleich.

Königin: Ist's möglich, so verderblichem Verrat
Ward mein geliebter Hamlet preisgegeben!
Sprich weiter!

Horatio: (eine Zeile fehlt)
Listig betrügend schrieb die Briefe nun,
Daß Güldenstern und Rosenkranz alsbald
Dem Tod in England überliefert würden.
Durch günstgen Zufall hatte auch der Prinz
Des Vaters Siegel mit sich: er vertauschte
Die Schriften, und die List ward nicht entdeckt.
Doch bald traf sie ein stark bemanntes Raubschiff.
Man kämpfte und im wilden Handgemenge
Sprang Hamlet zum Korsaren kühn hinüber.
Der Räuber ließ alsbald von jenem Schiffe,
Das ungestört nach England segeln konnte.

Königin: Und Rosenkranz und Güldenstern?

Horatio: Sie gehn
Dem sichern Tod entgegen, buhlten
Sie als Verräter doch um diesen Lohn.

---

[1]) Sophien-Ausgabe Bd. 41, 2, S. 257. Vgl. Briefwechsel mit Zelter Bd. 4 S. 289, 292. K. Günther, Romantische Kritik und Satire bei L. Tieck 1902 S. 82. Bei der Aufführung im Theater an der Wien vermißt Klingemann die Umkleidung („Kunst und Natur" Bd. 2 S. 206).

Königin: Und Hamlet, mein geliebter Sohn, wo ist er?

Horatio: Wohl wissend, daß der Prinz ihm helfen könne,
Hat der Pirat ihn freigegeben, hier
An Dänmarks Ufern ausgesetzt und hofft,
Durch diese milde Großmut bei dem König,
Dem er verschuldet ist, den er gekränkt,
Versöhnung, wohl Belohnung zu gewinnen.

Königin: Des Himmels Hand hat selbst den theuern Sohn
Dem Staat wie durch ein Wunderwerk errettet.
Doch wir, sind wir nicht mit Verrat umstrickt?
Wie wehren wir uns vor der Hinterlist?
Wann kömmt er, wann seh ich den Armen wieder?

Horatio: Er hat zum Wäldchen draußen mich bestellt.

Königin: So eile hin, und bring ihm meinen Gruß,
Sag ihm die Muttersorge, meine Angst
..... (eine Zeile fehlt).

Horatio: Bald muß der König auch die Nachricht wissen,
Und zeigen wird sich dann, zu welchen Mitteln
Er greift und was man zu befürchten hat.

Königin: Der Himmel wird uns ferner gnädig schützen.
So geh denn, Freund, und bring ihm meinen Segen.
(Beide ab.)

Die Szene stammt vollständig aus der Quarto 1603, sie ist aber um Details aus IV, 6 und V, 2 bereichert.

Laertes und König kehren zurück, der Dialog entspricht der Berliner Fassung. Die Totengräberszene ist gekürzt, das Begräbnis ist ganz unkenntlich durch Striche und Verklebungen, Osrick erscheint, seine Mitteilungen sind wieder, wie im Berliner Texte, mit denen des Edelmanns kontaminiert, dann fand offenbar Verwandlung statt; das Gefecht markiert eine alte Anweisung: „Osrick hält die Mitte hinter dem Tabouret, nimmt nach jedem Gang den Fechtenden die Florete ab und legt sie auf das Tabouret.“ In den „Dramaturgischen Blättern“ erklärt Tieck die englische Art, wie die Gegner handgemein werden, als „groben Mißverstand“. Er interpretiert „scuffling“ als „shuffling“ „im Durcheinanderwerfen, in der Verwirrung verwechseln sie die Rapiere“. „Aber“, fragt er, „warum müssen dies Hamlet und Laertes sein? Ist es nicht viel begreiflicher, wenn es einer der Kampfrichter auf den Befehl des Königs tut, der König selbst oder ein Page, der vom Regenten einen Wink erhält? Man muß sich denken, daß nach jedem Gange des Gefechtes eine Pause entsteht, in welcher die Fechtenden, um sich zu erholen, auf- und niedergehen, die Rapiere werden an einem bestimmten

Orte niedergelegt, beim letzten Gange werden sie verwechselt, damit, auf Veranlassung des Königs, Hamlet den Laertes ermorden kann [1]." In dieser Art, wie er selbst gewünscht hatte, die Szene einzurichten, ist sie jedenfalls ausgeführt worden. Der Schluß dürfte der herkömmlichen Tradition entsprochen haben, Fortinbras endigte mit dem Satze:

„Trotz meiner angebornen Rechte
Empfang ich trauernd nur mein Glück."

Voraussetzung für Tiecks Arbeit ist also, soweit sich mit annähernder Sicherheit schließen läßt, die Berliner Fassung, sowie die Quarto A, der er auch in Einzelheiten zuweilen folgt. Was er im wesentlichen ihr entnahm, ist die oben zitierte Szene zwischen Horatio und der Königin, durchaus kein Gewinn für den Aufbau des Dramas. Sie schleppt und hält auf, ohne besondere Klärung zu bringen. Hauptsächlich aber versucht sie, die Königin, deren Schuld die zweite Quarto absichtlich in Dunkel hüllt, zu entlasten, aber in Wahrheit belastet sie sie, da ihre passive Rolle bei der Katastrophe, in der sie doch wieder eine Tücke ahnen müßte, noch fataler wird. Eigentum Tiecks ist die Gliederung des Stückes: wenn er den 1. Akt ungeteilt vorführt, hat er Schreyvogel zum Vorgänger, dagegen ist es sein Verdienst, den Einschnitt zwischen dem 3. und 4. Akt theatergemäßer vollzogen zu haben. Daß er den Fortinbras-Monolog preisgibt, ist ein großer Mangel seiner Arbeit. Das Arrangement der Schauspielszene, bei der die Gesichter der Beteiligten deutlich wahrnehmbar werden, ist ein entschiedener Fortschritt, wenn auch die Idee, die Bühne vor die Rampe zu schieben, unglücklich erscheint, weniger wird man sich mit einer Vertrauensperson, der die Verwechslung der Rapiere obliegt, befreunden. Tiecks Anschauungen über Polonius entspricht es, wenn eine Reihe von Stellen, die ihn als komisch erscheinen lassen, gestrichen wurden. Wie er Schlegels Text in seiner neuen Ausgabe der Übersetzung (Bd. 6, 1831) korrigiert, so auch hier im Monologe:

„Wenn er den Rechnungsschluß beenden könnte
Mit einem bloßen Dolch."

In dieser Form wurde der „Hamlet" am 12. März 1832 in Dresden [2]) gegeben mit Carl Devrient als Hamlet, Frl. Berg als Ophelia, Julius als König, Emil Devrient als Fortinbras, Werdy als Geist. Eine Wiederaufnahme erfolgte am 8. März 1836 mit Emil Devrient als Hamlet, Karoline

[1]) In demselben Sinne spricht er sich gegen Laube aus. Vgl. Theaterkritiken usw. S. 305.

[2]) Vgl. R. Prölss im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 15 S. 197 ff.

Bauer als Ophelia, Porth als König. Die Striche sind vermehrt, nicht nur die einzelnen Reden, sondern auch Szenen fallen, wie die Reinhold-Szene und Voltimand und Cornelius; überall, auch in den Polonius-Reden, wird der Text, wo Tieck abwich, wieder Schlegel angeglichen, selbst in dem Monologe. In der Closetszene erscheint das „lebensgroße Bild von Hamlets Vater, in einer Mittelachse drehbar. So lang der Geist auf der Szene, sieht man nur einen leeren Raum, sowie der Geist verschwindet, wendet sich der leere Raum nach innen und zeigt wieder das Gemälde", die Friedhofszene verliert den größten Teil des Anfangsgespräches der Totengräber, auch die Gefechtszene Tiecks wird aufgegeben und durch den Berliner Einschub: „Ha, was ist das, ich bin verwundet" ersetzt. Auch die Aktteilung Tiecks scheint wieder beseitigt, zugunsten der Schlegelschen Druckfassung, nach einer dann wieder korrigierten Angabe ist man sogar zur Teilung des 1. Aktes zurückgekehrt.

Völlig beseitigt erscheint die eingeschobene Szene zwischen der Königin und Horatio. Die eine Handschrift scheint die Szene IV, 6 aufgenommen, aber bald gestrichen zu haben, die andere von 1845 gestaltet die König-Laertes-Szene ganz nach dem Berliner Urtexte, schiebt aber, freilich um ihn gleich wieder zu beseitigen, in die Totengräberszene beim Auftreten von Hamlet und Horatio den gekürzten Bericht über Hamlets Abenteuer ein.

Jedenfalls wird der Berliner Hornsche Text der maßgebende. Das beweist nicht nur das Weimarer Manuskript, das Daffis für Goethe in Anspruch nahm, das aber wesentlich auf das genannte Urbild zurückgeht, jedoch, wohl aus Besetzungsschwierigkeiten, Fortinbras ganz streicht, sondern auch ein Wiener Buch, das 1846 zensuriert und 1847 für Jos. Wagners Gastspiel verwendet wird. Dieser kam aus Leipzig, wo von 1832—1838 viermal die Tiecksche Bearbeitung gespielt worden [1]), auf die dann die Berliner Einrichtung folgte, die auch diesem Buche zugrunde liegt. Aber in Wien fehlten, selbst beim zweiten Gastspiele Wagners 1850 die ganzen Kirchhofszenen, während Laube in der „Zeitung für elegante Welt" im Februar 1846 die Leipziger Aufführung gerade darum rühmt, weil sie „die Szenen auf dem Kirchhofe vollständig gegeben und das Ringen mit Laertes im Grabe Ophelias nicht wie gewöhnlich weggelassen". Er hebt noch die Fechtszene hervor, in der Hamlet, wie er sich verwundet fühlt, zum Faustkampf gegen Laertes vordringt,

---

[1]) s. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 7 S. 324 ff.

„und solchergestalt winden sie einander im Ringen die Rapiere aus den Händen und vertauschen sie“ [1]).

Eine unmittelbare Beeinflussung durch Tieck erfuhr der ihm als Dramaturg geistesverwandte Karl Immermann, als er das Stück, das er schon zur Vorlesung eingerichtet, für seine Düsseldorfer Bühne in Szene setzte [2]).

Im 1. Akte fehlen Cornelius und Voltimand, im 2. die Reinaldo-Szene, den Schluß desselben macht nicht der Hekuba-Monolog, sondern Immermann zieht noch die ganze 1. Szene des 3. Aktes herüber. Im Gegensatze zu Fellner, finde ich, ganz abgesehen von der Ausdehnung des Aktes, den Gedanken an und für sich höchst unglücklich. Was ihn dazu verleitet, ist leicht einzusehen: nach seiner Meinung, die der Tiecks folgt, ist der Monolog „Sein oder Nichtsein“ nur eine Fortsetzung der Rachegedanken, die er früher gegen den „meuchelmörderischen Buben“ ausgesprochen und soll daher auch in äußerliche nähere Verbindung mit ihnen treten. Wer aber in ihm einen völlig anderen Inhalt erkennt, wird gerade die räumliche Trennung notwendig finden.

Der 3. Akt beginnt demnach mit III, 2, der Schauspielszene, III, 3 der Auftrag des Königs an Rosenkranz und Güldenstern, fehlt, der Akt geht wie bei Tieck bis IV, 3. IV, 4 fehlt, den 4. Akt eröffnet IV, 5, daran schließt sich IV, 7. Der 5. Akt bringt die Totengräberszene und das Begräbnis, zu Hamlet und Horatio tritt Osrick, seine Szene ist sehr zusammengestrichen. Das Soufflierbuch schließt mit Horatios „Und Engelscharen singen dich zur Ruh“, die Vorstellung aber brachte Fortinbras und den Shakespeareschen Schluß.

Immermann benützt die Schlegel-Tiecksche Übersetzung, wie z. B. die Wiedergabe der Stelle „Mein Vater im Gewand, so wie er lebte“ zeigt, nirgends scheint er aber mit dem Bühnentexte Tiecks vertraut. Die meisten seiner Striche kommen aus der Hornschen Tradition, die sich freilich mit Tieck oft berührte. Im allgemeinen geht aber Immermann noch weiter und tilgt z. B. die ironische Rede Hamlets gegen Güldenstern und Rosenkranz (II, 2). „Es ist nicht sehr zu verwundern usw.“ Nicht völlig beweisend, aber höchst überzeugend erscheint es, daß er die Rede Hamlets vor Erscheinen des Geistes so weit führt, wie der Berliner

---

[1]) Theaterkritiken usw. S. 68 ff.

[2]) Ich folge hier den Angaben R. Fellners: „Geschichte einer deutschen Musterbühne“ 1888 S. 388 ff. G. v. Vincke im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 21 S. 175 ff. Genast, Tagebuch Bd. 3 S. 90 f.

Text, während Tieck schon die letzten zwei Zeilen wegwirft. Und solche kleine Stellen ließen sich noch manche anführen.

Am 28. Dezember 1834 fand die erste Vorstellung statt, durchaus mit mittelmäßigen Kräften, die aber vom Geiste des Bearbeiters angefeuert ihr Bestes gaben. Das Hauptgewicht lag, wie in Immermanns ganzer dramaturgischer Tätigkeit, in der Sache, nicht in den Personen. Die Inszenierung war eine äußerst sorgsame und wies eine Reihe szenischer Neuerungen auf. Eine Hauptsorge Immermanns galt dem Schauspiele, mit dessen Bedeutung für das Drama auch die szenische Form Schritt zu halten strebt. Er spielte die Pantomime auf der kleinen Bühne, von Musik begleitet; die Schwierigkeit, daß der König stutzig werden mußte, löst er dahin, daß die vornehmen Zuseher während der stummen Einleitung miteinander schwatzen und die Vorgänge auf der Szene nicht beachten. Noch leidenschaftlicher als Tieck, dessen Winke er hier nur ausführt, während dieser selbst auf der Bühne auf die Pantomime verzichtet hatte [1]), streitet er für die Vorführung des stummen Spiels, aber alle seine Gründe werden wohl keinen modernen Dramaturgen überzeugen, den Rest älterer primitiver Kunst, den dies „dumb show“ bildet, auf die Szene zu bringen, wo nur eine störende Wirkung zu gewärtigen wäre.

Dagegen hat er auf das glücklichste das Theater für diese Szene eingerichtet. Er ließ die Komödie auf einem Gerüste, das nur eine Laube und ein Gebüsch trug, spielen und stellte es vorne an den Flügel links. Die Spielenden konnten es von der Kulisse aus betreten. Mehr gegen den rechten Flügel zu waren in schräger Anordnung die Stühle der Hofgesellschaft postiert, in der Mitte auf Thronsesseln König und Königin, Hamlet etwas mehr nach dem Vordergrunde zu Füßen Ophelias, ganz am Theater steht Horatio den König fixierend. „Die Handlung wurde“, sagt Immermann, „den Zuschauern in die vertraulichste Nähe gerückt, alle Hauptpersonen en face, alle Mienen und Reden äußerst deutlich. Alle Nuancen, vom verstohlenen Seitenblick des Sünders zur Sünderin“ — er denkt also an eine Mitschuld Gertruds — „bis zur confidence des beleidigten Sohnes gegen seinen Schulfreund erleichtert, die Szene daher an Energie von Vers zu Vers wachsend. — Totenstille im Hause, endlich bei dem Jubelrufe Hamlets: „Ei, der Gesunde hüpft und lacht“ Jubel in allen Ecken, als hätte das Publikum selbst einen alten Hamlet zu rächen. Daneben ein hübsches Bild, und dann der Kontrast, wie der

[1]) Theaterbriefe, hergg. v. G. zu Putlitz, 1851 S. 24 ff., S. 41 ff.

König aufsteht, und alles chaotisch durch einander ruft und rennt, wieder auch für das Auge sehr wirksam."

Von denselben Gesichtspunkten war Tieck ausgegangen, aber seine Einrichtung hatte den Fehler begangen, die kleine Bühne in den Vordergrund zu stellen, die, selbst ohne ein Podium gedacht, die rückwärts sitzenden Personen deckt, das Publikum ablenkt und gerade den Effekt, der erzielt werden soll, die Mimik der Zuschauer auf der Szene deutlich zu machen, wieder aufhebt. Immermann hat diesen Mißgriff vermieden und zugleich ein großes Spielfeld in der Mitte der Bühne geschaffen, das Hamlet unbedingt braucht.

Weniger bedeutsam sind einige kleinere Neuerungen, so, daß Hamlet seine Regeln den bereits kostümierten Schauspielern in einem Fauteuil sitzend vorträgt, oder daß, was eigentlich selbstverständlich ist [1]), die Darstellerin der Königin zuerst als Knabe unter ihren Genossen auftritt. Für die Porträts nahm er zwei Wandgemälde, von denen eines verschwand und dem Geiste des alten Hamlet Platz machte, ein bereits erwähntes Arrangement. Bei der Schlußszene war der Hof, wie in Dresden, auf ein Gerüst postiert, die Leichen von König und Königin lagen auf den Stufen, Laertes rechts im Hintergrunde, Hamlet rechts an der Rampe, gut auf der Szene verteilt. Der Beifall war groß, die Vorstellung wurde am 27. Februar 1835 und 3. Mai 1836 wiederholt.

In einem begeisterten Berichte rühmt Grabbe [2]) besonders die Einrichtung des Schauspiels, das sonst überall in den Hintergrund verlegt, und mit kleinen Kindern (?) oder schlechten Schauspielern besetzt werde. Dagegen war die Szene mit der Mutter „zu brillant" arrangiert, durch die Einführung und Belebung des großen Porträts, eine „freilich nur einem Dichter mögliche, versuchte Überbietung eines Dichters". Auch der Geist im Schlafrock erscheint ihm zweifelhaft.

Immermanns Arbeit bedeutet in manchen szenischen Details einen Fortschritt und kann mit der Einrichtung der Schauspielszene maßgebend werden. Dagegen ist er im ganzen über Tieck und Horn nicht hinausgekommen, ja, die völlige Einbuße der Fortinbras-Szene IV, 4 ist ein entschiedener Rückschritt. Besonders unglücklich aber ist der Brief Hamlets, der (IV, 7) dem König überbracht wird und der lautet: „Ich habe es für gut befunden, meine Schulgesellen mit Eurem liebevollen Brief ihren Weg allein nach England fortsetzen zu lassen, wo

[1]) Jedoch noch Czerwinka im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 35 S. 250 ff. erklärt sich dagegen.

[2]) Werke, hergg. v. E. Grisebach Bd. 4 S. 25 ff.

ihnen zuteil werden wird, was Ihr dem Überbringer zudachtet. Morgen werde ich um Erlaubnis bitten, vor Euer königliches Auge zu treten." Eine derartige Demaskierung Hamlets vor seinem Feinde macht sein Verhalten in der Schlußszene vollständig unmöglich. Auf andere Bühnen hat die Bearbeitung keinerlei direkten Einfluß geübt.

Neben der Übersetzung von J. H. Voß (1828), die auf keinen der mir bekannten Texte einwirkte, sind auch noch andere, mir zum Teil unzugängliche Verdeutschungen erschienen, von denen ebenfalls keine für die Szene gewonnen worden [1]).

Zu den ersten Arbeiten, die Heinrich Laube als Direktor des Burgtheaters sich auferlegte, zählt die Einrichtung des „Hamlet". Schon in seiner Breslauer Zeit (1829) fertigt er die Schrödersche Form als „Familiengemälde" ab und vergleicht sie einem „blühend gewesenen Jünglingskopf, der blaß geworden, daß man hat zur Schminke greifen müssen". Aber auch bei Schlegel hat schon 1846 die von ihm oft wiederholte Klage Ausdruck gefunden, Shakespeare habe wohl einen geschickten Übersetzer, aber keinen für deutsche Theatersprache geschickten Bearbeiter erhalten. Dabei verkannte er aber durchaus nicht, wie die Hauptstücke des Britten bereits eine „klassische Geltung" in diesem Texte erhalten haben. „Die Schlegelschen Worte sind dergestalt in unser Gedächtnis übergegangen, daß wir sie selbst gedankenlos zitieren wie Schiller'sche Worte. Dem Hamlet neue Worte einzuimpfen, wird fast so schwer werden, als wenn Don Carlos neue Worte bekommen sollte." [2])

In diesem Sinne hat Laube sich vielfach an den Text, wie er durch Schreyvogel und Tieck festgestellt war, angeschlossen. Im 1. Akte zieht er gleich energisch zusammen. In der 1. Szene steht statt der Rede des Marcellus „Nun, setzt Euch Freund" und an Stelle von Horatios großer Erzählung über den alten Fortinbras und Bernardos Antwort „Nicht anders, denk' ich" usw. nur:

Horatio: Es hat der junge Fortinbras ein Heer
Landloser Abenteurer aufgerafft,
Die Länder, die sein Vater eingebüßt,
Uns wieder abzunehmen.

Bernardo: Das wirds bedeuten. Jene Schreckgestalt
Gleicht ja dem König, der die Länder nahm."

[1]) Elend ist die Übersetzung von I. B. Mannhart (Sulzbach 1830), 1834 erschien eine von F. Jencken (London und Hamburg), 1836 von Nic. Bährmann (Schneeberg und Wien), 1837 von Samson von Himmelstiern (Dorpat), 1847 von W. Hagen (Berlin) u. a. Vgl. Genée a. a. O. S. 321 ff.

[2]) s. Theaterkritiken XV, 209 ff., 280 f.

An einer Reihe von kleinen Stellen setzt Laube dagegen den Schlegelschen Wortlaut in seine Rechte ein.

In der Staatsszene fehlt jede Erwähnung von Voltimand und Cornelius. Die Rede Polonius' gegen Ophelia zieht er so zusammen:

„Ja, Sprenkeln für die Drosseln, weiß ich doch,
Wie das Gemüth der Zunge Schwüre leiht,
Wenn unser Blut kocht. Karge du vielmehr
Mit Deiner jungfräulichen Gegenwart
Ein wenig mehr von heut an. Schätz Dich
Und Deine Unterhaltung höher, hörst Du!
Zu hoch, um auf Befehl bereit zu sein." usw.

Kurz tut er auch die lange Schilderung von der Wirkung des Giftes (I, 5) ab:

„Der Gifttrank von so greuelvoller Wirkung,
Daß Augenblicks er durch die feinsten Gänge
Des Körpers dringt."

Im 2. Akt fehlt die Reinhold-Szene. Die Szene zwischen Polonius und Ophelia schließt Laube:

„Geh nur nach Hause jetzt. Ich hör den König,
Und er soll dies erfahren."

An die früher zitierten Verse Schreyvogels, welche die Meldung des Polonius über die Gesandten enthalten, fügt Laube an:

„König: Auch gegen uns?
Polonius: So hats geschienen, und
Deshalb hat ihn der König festgenommen.
Nun aber hat er seinem Oheim fest geschworen,
Nie gegen Euch das Schwert zu ziehen.
Der edle Norweg, hoch erfreut hierüber,
Läßt sie nun gegen Polen ziehn und bittet
Ihm freien Durchzug zu gestatten.
König: Das wollen wir bedenken; die Gesandten aber
Die sollen ausruhn und heut mit uns speisen.
Du warst uns stets der Vater guter Zeitung" usw.

Das weitere hält sich ganz an die Berlin-Dresdener Fassung, im Gegensatze zu Schreyvogel wird der 3. Akt bis zum Schlusse der Kabinettszene geführt. Im 4. Akte werden die ersten Szenen ganz beseitigt, so daß Hamlet in diesem Akte gar nicht auftritt, ähnlich wie es Charles Kean in seiner Einrichtung von 1860 machte. Der zweite Teil des Valentin-Liedes ist, wohl aus Zensurrücksichten, ausgeblieben, statt des Edelmanns kommt Rosenkranz, die zwei Unterredungen mit Laertes sind nach dem Berliner Muster zusammengezogen und noch weiter verkürzt.

So lautet der Vorschlag des Königs in Laubes eigener Handschrift wie die meisten erwähnten Abänderungen:

„Man hat vor Hamlet Euch gerühmt als Fechter
Mit dem Rappier. Darin ist Hamlet eitel
Und neidisch. Ist er wirklich wieder
In Dänemark, so bring ich Euch zusammen.
Wir stellen Wetten an auf Eure Köpfe,
Und er, arglos, frei und edel,
Wird die Rappiere nicht genau besehen," usw.

Erst unter Dingelstedt wurde ein Teil der Eingangsszenen des Aktes, von IV, 2, dem Auftreten Hamlets ab, wieder hergestellt[1]).

Auch im 5. Akte kürzt Laube die Reden der Totengräber ab, das Begräbnis wird wenigstens so weit zugelassen, daß der Sarg in die Erde gesenkt wird, aber von den „unvollständigen Feierlichkeiten" darf keine Rede sein. Laertes beginnt:

„Legt sie in den Grund und ihrer schönen
Unbefleckten Hülle entsprießen Veilchen."

Die Königin setzt fort:

„Schlaf wohl! Ich hoffte" usw.

Nach Abgang des Königspaares mit dem Gefolge wendet sich von dem Grabe, das früher „verdeckt von den Vorstehenden, zugeworfen" worden, Hamlet zu Horatio:

„Ich bin bekümmert, Freund Horatio" usw.

Statt Osrick erscheint Rosenkranz, „der beim Abgehen sichtlich mit der Königin gesprochen":

„Die Königin wünscht, mein Prinz, Ihr möchtet Euch mit Laertes versöhnen.

Hamlet: Ich bin bereit.

Rosenkranz: Die Gelegenheit bietet sich auf der Stelle. Der König hat gewettet, Ihr würdet den Laertes, der bekanntlich ein sehr geschickter Fechter ist, besiegen in zwölf Gängen, und wenn Eure Hoheit den schon früher besprochenen Kampf sogleich eingehen wollte, so käme man rasch über den Eindruck dieser vorgefallenen Szene hinweg.

Hamlet: Laßt die Rappiere bringen; ich bin bereit.
(Rosenkranz ab.)"

Gegen Horatio äußert er seine Ahnung, dieser erwidert nur: „Gehorcht ihr, Prinz". Hamlet sagt: „Nein, ich trotze allen Vorbedeutungen. In Bereitschaft sein ist alles" usw. und geht mit ihm ab. Im Saale spricht er Laertes nur mit den Worten an:

---

[1]) s. I. Minor im Magazin für Literatur des In- und Auslandes Bd. 63 S. 671 ff.

„Gewährt Verzeihung, Herr, ich that Euch Unrecht.
Der Kreis hier weiß, wie ich geplagt mit Trübsinn.
Was ich gethan, erklär ich hier für Wahnwitz.

Laertes: Zunächst ist mir genug geschehn hiermit."

Für die Gefechtsszene benützt er den ersten Vers Horns:

Hamlet: Ich bin verwundet. Was ist das?
(Entreißt ihm das Rappier.)
Her mit der Waffe und verteidigt Euch!
(verwundet Laertes.)

Der Schluß verkürzt wieder die Berliner Fassung. Rosenkranz meldet:

„Der junge Fortinbras, von Eurem Ohm
Geladen, zieht vorbei und grüßt das Königsschloß."

Auf Fortinbras' Rede „O stolzer Tod...." erwidert Horatio:

„Ich werd Euch schildern, was geschah.
Prinz Hamlet hat im Sterben mir geboten,
Zu grüßen Euch als unsern König."

Und Fortinbras schließt: „Mein Glück umfang ich trauernd".

Im ganzen ist Laube hier schonender vorgegangen als in vielen seiner Shakespeare-Adaptierungen [1]) und die wenigstens teilweise Rettung der Totengräber- und Begräbnisszenen für das Hoftheater ist ein Verdienst. Auch die Aktteilung ist glücklicher als die Schreyvogels, wenn auch IV, 1 nicht leicht so gänzlich zu missen ist. Aber jedenfalls hat er nicht nur die Rückkehr Hamlets ganz unverständlich gemacht, wo er die ganze Abreise kurzweg beseitigte [2]), sondern er hat das Werk auch wieder in das Fahrwasser der „Familientragödie" zurückgesteuert, wie er ja auch die Tendenz des Schillerschen „Macbeth" billigt und die Schröderschen Bearbeitungen den „richtigen Griff des Theaterdirektors" nennt, „die fremden Schauspiele bei uns einzubürgern". Jedenfalls aber geht er, wie die obigen Beispiele zeigen, in dem usurpierten Rechte des Bearbeiters, den Wortlaut zu konzentrieren oder gar abzuändern, entschieden zu weit, und namentlich die Szene mit Osrick ist bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Wo er eingreift, hören wir überall Laubes Deutsch, nüchtern und hart, bilderfeindlich und so unshakespearisch wie nur möglich. Die erste Vorstellung fand am 13. Februar 1851 statt,

[1]) Vgl. A. v. Weilen im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 43 S. 75 ff.

[2]) 1855 schreibt die Wiener „Monatsschrift für Theater und Musik" Bd. 1 S. 482: „Es dürfen eher die Totengräberszenen samt Leichenbegängnis wegbleiben, als daß wir über Hamlets Abreise und Rückkehr im Unklaren bleiben."

mit Löwe als König, Wagner als Hamlet, La Roche als Polonius, Korner als Geist, Frau Koberwein als Ophelia, Beckmann als ersten Totengräber. Am 11. April spielte Dawison den Hamlet und alterniert mit Wagner. Fünf Aufführungen finden noch in diesem Jahre statt, die folgenden Jahre bringen gewöhnlich zwei bis drei. Eine weitere Neuerung hatte Laube schon beim Gastspiele Wagners 1850 vollzogen, indem er das „Spanische Costume", das bis dahin üblich war, beseitigte [1]). Die damals allgemein getadelte Vorstellung wird 1851 bereits lebhaft gerühmt [2]). An der Einrichtung wird oft gemäkelt, so 1854 wegen des letzten Aktes [3]). Und wenn noch 1877 L. Speidel die Rede Osricks, der nun wieder als Sprecher figuriert, zitiert und ausruft: „Man traut seinen Ohren nicht. Soweit sollte eine löbliche Burgtheater-Leitung die poetische Collegialität nicht treiben, daß sie William Shakespeare reden läßt wie einen Baron" [4]), so prallt die Spitze von dem Freiherrn von Dingelstedt ab und trifft Heinrich Laube. Spätere Wiener Bühnentexte zeigen wieder stärkere Rückkehr zu Schlegel, Fortinbras erscheint einmal, das andere Mal ist er ganz gestrichen.

Auch das heute noch benutzte Regiebuch, das von 1889 ab in Verwendung stand und den Vermerk trägt, „eingerichtet von L. Scharfenstein" (Inspizient bis 1898), fußt ganz auf Laube-Dingelstedt. Noch immer erscheint die Osrick-Szene in ihrer fürchterlichen Entstellung, der 4. Akt spielt sich wie bei Dingelstedt ab. Gelegentlich bleibt auch wahrhafter Unsinn stehen: Die Gesandtschaft und ihre Erwähnung in der Thronrede sind völlig getilgt, aber Polonius meldet II, 2, „die Gesandten sind von Norweg froh wieder heimgekehrt". Die Leiche der Ophelia wird in einem fest verschlossenen Sarge gebracht, Laertes ruft aber aus: „Laßt noch die Erde weg, bis ich sie nochmals in die Arme fasse."

Auch im Stadttheater hat Laube den „Hamlet", den er immer mit größter Vorliebe inszenierte, mit fünf Proben — damals etwas Ungewöhnliches für ein altes Stück —, am 3. Oktober 1872 herausgebracht [5]). In seinen eigenen Mitteilungen [6]) hebt er als besondere Entdeckung die Inkongruenz der Stelle vom „unentdeckten Lande" hervor und äußert

---

[1]) Wiener Zeitung 1850 Nr. 38 Abdbl.

[2]) Rezensionen über Theater und Musik Bd. 1 S. 86, 121.

[3]) Ostdeutsche Post Nr. 482.

[4]) Neue Freie Presse Nr. 4554.

[5]) R. Tyrolt, Chronik des Stadttheaters 1889 S. 223.

[6]) s. Houbens Ausgabe der Werke Bd. 7 S. 36 f.

Zweifel über den richtigen Platz des Monologs im Stücke, unter Heranziehung Rümelins. Bei der Schwäche der zwei letzten Akte erscheint ihre Kürzung notwendig. So „genügt für den 4. Akt: die Empörung des Laertes, der Wahnsinn und Tod Ophelias und das Übereinkommen des Königs mit Laertes, den Hamlet zu töten. Für den letzten Akt: Die Kirchhof- und Begräbnisszene und das entscheidende Fechten". Man sieht, Laube steht noch auf demselben radikalen Standpunkte wie früher in seiner Burgtheaterzeit.

Berlin folgt dem Beispiele Wiens und bringt am 16. Mai 1855 eine neue Bearbeitung in vier Akten, von dem kundigen Regisseur Philipp Jacob Düringer.

Die Einteilung in vier Akte ist recht leicht zustande gekommen: 1., 2. und 3. Akt bleiben wie im Originale, der 4. beginnt in IV, 3 mit der Frage des Königs: „Nun Hamlet, wo ist Polonius?" IV, 4 fehlt, die beiden Szenen des Königs mit Laertes sind zusammengezogen, der Brief Hamlets bleibt dabei aus, die Kirchhofszenen schließen sich mit Verwandlung an, Hamlet und Horatio bleiben zurück, das Gespräch V, 2 beginnt mit: „Ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio", statt Osrick kommt Güldenstern, dann folgt, mit Verwandlung, das Gefecht, Fortinbras': „Mein Glück umfang ich trauernd" bildet den Aktschluß.

Rein äußerlich wie diese Einteilung sind auch die Striche. Im letzten Teile erfahren wir von Hamlets Schicksalen gar nichts. Aber auch vorher hat der Rotstift gewütet, selbst der Vorschlag des Polonius, Hamlet von seiner Mutter aushorchen zu lassen (III, 1) fällt weg. Horn ist durchwegs die Grundlage, nur erfährt sie starke Verkürzung. Aus Eigenem steuert der Bearbeiter nur in der Staatsrede des Königs einen, an Schreyvogel gemahnenden Bericht über die Antwort des alten Norweg bei, aus II, 2 herübergenommen. Das Ganze ist eine höchst mittelmäßige Arbeit. Bei der ersten Vorstellung gab Dessoir den Hamlet, ihm folgten noch in demselben Jahre Dawison und Hendrichs, von 1857 ab alterniert Berndal mit Dessoir, von 1868 ab ist der erstgenannte, von Gästen abgesehen, im Alleinbesitze der Rolle. Den Polonius gibt Döring, die Ophelia Frau Hoppée, die Tochter der Crelinger-Stich. Im Jahre 1859 wurden nach Rötscher [1]) einige Verbesserungen gemacht: so waren die Stellen, die sich auf Fortinbras bezogen, der immer als ein „deus ex machina" erschien, wieder hergestellt, doch die wichtige Szene beim Heere fehlte. Die Polonius-Reinhold-Szene blieb weg, ebenso berührten die starken

[1]) Kritiken und dramaturgische Abhandlungen 1859 S. 185.

Verkürzungen der Totengräbergespräche unangenehm. Die Medaillons, die bisher üblich waren, sind großen Bildern gewichen.

Stärkere Abweichungen von Schlegel dürften auch wohl bei den mir unbekannten Einrichtungen von Jendersky, die im Berliner Nationaltheater 1871 und 1872 gegeben wurde, wie von Jenke, die bei dem Münchener Gesamtgastspiele 1880 verwendet wurde, nicht vorgenommen worden sein. Daß in letzterer Hamlet und der Geist sich in einem Walde unterreden [1]), eine Szenerie, an der auch heute noch das Burgtheater festhält, hat jedenfalls nicht viel für sich.

Auch die Einrichtung des Deutschen Theaters in Berlin von 1885 ab folgt einfach der Hornschen Tradition, nur streicht sie noch stärker; eigentümlich ist, daß zum 3. Akte nicht nur die drei ersten Szenen des 4. Aktes, freilich sehr verstümmelt gezogen werden, sondern auch die vierte beim Heere des Fortinbras, dessen Auftreten am Schlusse auch ziemlich vollständig erhalten ist. Dagegen scheint das Berliner Theater anfangs der neunziger Jahre, wie Sontag berichtet [2]), nach englischem Muster zur Ersparung von Verwandlungen recht gewaltsame Umstellungen vorgenommen zu haben: so wurde der Abschied des Laertes von Ophelia und Polonius der Thronszene vorangeschickt. Auch die Festaufführung des Rheinischen Goethe-Vereins in Düsseldorf 1902 mit Otto Sommerstorff und Teresina Geßner in den Hauptrollen scheint keine bemerkenswerte Neuerung des Textes gebracht zu haben [3]).

Mit den großen Fortschritten der Shakespeare-Forschung, den Emendationen des Originaltextes und den genialen Konjekturen, welche zweifelhaften Lesungen zugute kamen, ging Hand in Hand eine kritische Betrachtung der kanonischen Übersetzung, der man eine Reihe von Fehlern nachwies, die zum Teil auf Irrtümern Schlegels, zum Teil auf Eigenmächtigkeiten beruhten. So entstanden neue Übersetzungen; aber auch die Bühne suchte sich vom Joche der Tradition zu befreien; das erwachende philologische Gefühl und Wünsche der Theaterpraxis vereinten sich, um eine neue Bühnenform zu suchen, die auch die aufblühenden Forschungen über die Shakespearesche Szene zu fordern schienen.

[1]) H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker Bd. 2 S. 266.
[2]) Schimpfereien 1897 S. 203.
[3]) I. v. Wildenradt in Bühne und Welt Bd. 4 S. 906 ff.

VII. Kapitel.

Neuere Bearbeitungen.

Der dramaturgische Stimmführer gegen Schlegel war, wie bereits erwähnt, Heinrich Laube. Hatte er bei den verschiedensten Gelegenheiten der Shakespeare-Vergötterung den Krieg erklärt und sogar als junger Leipziger Kritiker dem „Sommernachtstraum“ die Bühne verwehren wollen, die ihm freilich der Burgtheater-Direktor bereitwillig auftat, so trat er auf das energischeste gegen die Romantik und ihre Forderung des ungestrichenen Shakespeare ein, die nur geeignet sei, „den Riesen“ dem deutschen Theater zu entfremden. Und schon 1843 bei Besprechung der Übersetzung von Moriz Rapp und Ad. Keller zieht er gegen den Schwulst Schlegels zu Felde, indem er sich auf den Standpunkt der Schauspieler stellt, die da „über die Sprache des Lear bis zur Sinnlosigkeit stolpern müssen“. Ja, er erhebt sogar die Anklage: „Das Englische ist gut übersetzt, aber das Deutsch, welches dabei entstanden ist, das ist wahrhaftig kein gutes Deutsch und am allerwenigsten eine gute Sprache für die deutsche Bühne. Ihr haben wir das sinnlose Deklamieren der Schauspieler zu danken, welche sich kopfüber in den brausenden banausischen Strom hineinwarfen, weil sie sich bei aller Anstrengung außerstande fühlten, die überhäuften schwülstigen Sätze klar vorzutragen; ihr haben wir es zu danken, daß das Publikum klassisch und schwülstig für gleichbedeutend hält und mit gleicher Scheu zu vermeiden trachtet.“ Hat er auch später diese schroffen Ansichten gemildert und es z. B. bei der Aufführung des „König Johann“ im Burgtheater (1867) mit Freude begrüßt, daß die Direktion sich nicht habe verleiten lassen, eine der neueren Übersetzungen an Stelle Schlegels zu setzen, sein Grundsatz, den er namentlich bei den ihm widerwärtigen Historien vorträgt, bleibt: „Talente müssen die Shakespeareschen Stücke für unsere Bühne zurichten. Die Gegenwart hat recht für sich, und Shakespeare am ersten würde uns darin recht geben. Die Hauptgesichtspunkte werden sein müssen: die Personenzahl

zu verringern, die Szenen im Raume einander näher zu bringen und die überhäufte Sprache zu vereinfachen". [1])

Leicht begreiflich ist die Genugtuung, mit der er eine Stimme, die aus dem Lager der Shakespearomanen schallte, begrüßte. „Ein Mitglied des Vorstands der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Wilhelm Oechelhäuser, gibt Shakespeares dramatische Werke für die Bühne bearbeitet heraus", ruft er aus und zitiert freudigst seine Grundsätze [2]), die von „falsch verstandener Pietät" reden und dem Bearbeiter das Recht zusprechen, zu „kürzen, nachzuhelfen, auszubessern", ja sogar der Motivierung nachzuhelfen, sprachlich zu ändern, da „viel Unkraut auszujäten" ist, und die Übersetzung „durchgehends vom Standpunkte des Wohlklanges und der Deutlichkeit zu revidieren".

Der „Hamlet" bildet den 3. Band dieser Ausgabe und ist 1870 erschienen.

Den 1. Akt eröffnet die Staatsszene; nur mit Bedauern, wie die Vorrede sagt, wird auf den Eingang verzichtet. Zum Schlusse des Textes aber fügt der Bearbeiter ihn hinzu, „weil doch die meisten Bühnen sich vor der Hand für die Beibehaltung der 1. Szene entscheiden werden". Das zeigt eine geringe Festigkeit in den Gesichtspunkten. Es folgt die Ophelia-Laertes-Polonius-Szene, dann die Terrasse. Der Geist bleibt auf der Szene, um eine Verwandlung zu ersparen, werden die Freunde von Hamlet fortgeschickt: „Ich sage, fort! Laßt mich allein mit ihm!" Den 2. Akt beginnt Oechelhäuser mit der Reinaldo-Szene, die ihm für die Charakteristik des Polonius nötig erscheint. Für den Empfang von Rosenkranz und Güldenstern bedarf es einer Verwandlung. Nach ihrem Abschied fragt der König: „Wo nur Polonius bleibt?" und teilt der Königin mit, daß er behaupte, den Grund von Hamlets Verstörtheit entdeckt zu haben. Dann erscheint Polonius und berichtet. Der 3. Akt bleibt ungeändert, nur ist der erste Teil von III, 3, die Szene mit Rosenkranz und Güldenstern, beseitigt. Das Theater versieht Oechelhäuser nach alter Tradition wieder mit Vorhängen und stellt es in den Hintergrund, zu beiden Seiten von Estraden für die Zuschauer flankiert. Die 1. Szene des 4. Aktes faßt alles, was sich auf die Sendung nach England bezieht, zusammen. Der König sagt nach Gertruds Berichte, er habe nach Rosenkranz und Güldenstern gesendet, die den Hamlet nach England zu seiner Sicherheit begleiten sollen. Nach dem Abgang der Königin spricht

---

[1]) s. im Register zu Houbens und Weilens zitierten Laube-Ausgaben unter „Shakespeare".

[2]) vgl. auch Oechelhäuser, Shakespeareana 1894 S. 199 ff.

er den kurzen Monolog „Und England, gilt dir meine Liebe was“ (IV, 3). Den Hofherren teilt er mit:

„Hamlet hat den Polonius umgebracht
In tollen Mute (IV, 1). Dennoch dürfen wir
Nicht nach dem strengen Recht mit ihm verfahren,
Er ist beliebt bei der verwornen Menge“ usw. (IV, 3 Anfang).

Nach „doch nie die Schuld“ fährt er fort:

„Drum muß er fort von hier.
Ich stelle schleunig eine Vollmacht aus
Und er soll....“ (III, 3).

Nach „die auf zu freien Füßen jetzo geht“ folgt:

„Begebt Euch zu ihm, lockt ihn schnell an Bord,
Doch sucht vorher noch zu erforschen, wo er
Die Leiche des Polonius verborgen“.

Wie der König abgehen will, kommt Hamlet, Rosenkranz befragt ihn wie IV, 2, dann forscht der König nach Polonius (IV, 3). Nach dem Abgange des Königs fragt Rosenkranz:

„Mein Prinz, beliebt es Euch zu gehen?
Hamlet: Ich komme gleich Euch nach. geht nur voran!“

Er bleibt zurück und hält den Monolog (IV, 4), dem aber jede Beziehung auf Fortinbras genommen ist. Dem Schlusse ist noch aus der Closetszene III, 4 die Stelle über Rosenkranz und Güldenstern „Nach England also? Meine Schulgesellen“ usw. angefügt. Als Szene 2 folgt IV, 5, als Szene 3 IV, 7. — Die Kirchhofszene des 5. Aktes eröffnen nicht die Totengräber, sondern Hamlet und Horatio:

„Horatio: Willkommen
Mein theurer Prinz! Ihr habt mich herbeschieden
An diesen stillen Ort. Von Eurer Rückkehr
Erklärt das Räthsel mir, das ich nicht fasse.“

Und nun folgt V, 2, aber Hamlets Bericht ist ganz frei stilisiert und durch Stellen aus dem Briefe Hamlets IV, 6 ergänzt. Nach „die Zwischenzeit ist mein“ kommen die Totengräber mit ihrer Szene, das Begräbnis, für das Mondschein vorgeschrieben ist, wird mit großen Zeremonien und Einsegnung begangen, so daß Laertes' Klage ganz unverständlich erscheint. Nach dem Zweikampfe folgt in einem Zimmer der Schluß des Gespräches mit Horatio (V, 2):

„Du siehst mich sehr bekümmert, Freund Horatio...

Zum Schluß fügt Hamlet hinzu:

„Die Mutter rät mir, freundlich ihm zu nahn;
Ihr Rat ist gut.“

Osrick erscheint, auch die Scherze mit ihm sind bewahrt. Nach der Szene zwischen Hamlet und Horatio folgt die Schlußszene im Saale. Über die Gefechtszene fehlen nähere Angaben, nur die Einleitung fordert auf, sie gut durchzuführen. Hamlet stößt den König nieder, der lautlos zusammenbricht. Jede Erwähnung von Fortinbras unterbleibt, Horatio schließt mit:

„Und Engelscharen singen dich zur Ruh'!"

Der Hamlet ist wieder ganz zur Familientragödie geworden, und die Figur des Helden erscheint scharf in den Mittelpunkt gestellt. Für ihn diktiert Oechelhäuser auch eine ganz bestimmte, an Ulrici sich anschließende Auffassung und schreibt ihm vielfach das Spiel vor, da nach seiner Meinung in keiner Rolle „Mimik und Betonung so häufig mit dem nackten Wortsinn in Widerspruch treten" als hier. So tadelt er zwar die zärtliche Umschlingung, mit der manche Darsteller von Ophelia scheiden, aber er weist ihn doch an, nach seiner letzten Rede einige Schritte gegen sie zu machen und dann rasch abzugehen. Er streicht ihm die Verse nach der Flucht des Königs, was Laube mit Recht beanstandet, und läßt ihn in ein gellendes Hohngelächter ausbrechen. Daß Hamlet gleich beim Anblick des betenden Königs das Schwert aus der Scheide zieht, ist ein oft begangener Fehler. Entsprechend dem Berichte, den die Königin dem Gemahl erstattet, legt Oechelhäuser eine ganze Spielszene beim Abschied von der Mutter ein: „Die Königin wendet sich zum Gehen, blickt dann noch einmal zurück; Hamlet fliegt auf sie zu; lange stumme Umarmung. Die Königin reißt sich los und geht schluchzend nach ihrem Schlafgemach ab; Hamlet schreitet langsam über die Bühne zurück und bleibt mit verschränkten Armen vor der Leiche des Polonius stehen". Im 5. Akte wirft sich Hamlet, seine Abspannung auch äußerlich markierend, auf ein Ruhebett, „er bedeckt sein Gesicht mit den Händen. Horatio betrachtet ihn mit tiefstem Mitgefühl". So zeigt sich ein, ich möchte sagen: dilettantisches Streben nach rührenden Wirkungen durch stumme Szenen. Der Text ist fast durchaus geschmackvoll gestrichen, manche längere Perioden werden gut zusammengezogen. Die Tilgung des Rufes nach der Schreibtafel, der dem Bearbeiter zu kleinlich erscheint, ist unberechtigt [1]). Er beseitigt auch eine Reihe von Lächerlichkeiten des Polonius, da sie ihm zu seiner Auffassung der Figur als „einer der feinsten Chargen" nicht stimmen. Auch die Zweideutigkeiten müssen fallen, selbst eine drastische Wendung wie „Welch ein

[1]) s. Loening a. a. O. S. 58.

Esel bin ich" wird zu „Welch ein Feigling bin ich", auch die Invektiven gegen die Mutter werden stark verringert. Doch ist es jedenfalls die Hand eines Shakespeare-Kenners, die hier gewaltet hat. Namentlich die Konzentration der ersten Szenen des 4. Aktes ist wohlgelungen und darf zum Teil vorbildlich werden, dagegen ist der Monolog aus IV, 4 in dieser Form undenkbar. Bis auf „Sein oder Nichtsein" sind alle Monologe des „Hamlet" durch eine äußere Veranlassung losgelöst, und es heißt sie zerstören, wenn man diese beseitigt [1]). Fehlerhaft ist auch der unmittelbare Anschluß der nächsten Szenen des 4. Aktes, die bereits Hamlets Rückkehr melden. Ebensowenig wird man sich leicht mit der Anordnung des 5. Aktes befreunden, so geschickt auch die Nachrichten über Hamlets Erlebnisse vereinigt werden. Aber den Totengräbern gehört das erste Wort, sonst wirkt ihr Gespräch als störendes Intermezzo. Und schließlich fordern wir immer wieder Fortinbras. So lautet das endgiltige Urteil, das Laube nach seiner freundlichen Begrüßung der Arbeit fällt, recht ironisch: „Diese splendid gedruckten Bücher sind immer ein Gewinn für die Theaterbibliotheken; durch Striche und Einschaltungen kann man sie als Manuskriptunterlagen verwenden"

Die Bearbeitung umfaßt 15 Szenen mit 10 Verwandlungen; leicht wären diese noch zu verringern gewesen, so z. B. im 2. Akte und in den zwei letzten Szenen des 5. Aktes; dagegen ist die Entfernung der Freunde im 1. Akte, um dem Geiste Platz zu machen, gewaltsam und absichtlich, bedarf auch allzu starker Eingriffe im Wortlaute. Die Spieldauer veranschlagt der Bearbeiter auf 4 Stunden.

Auf die Bühne gelangte das Werk Oechelhäusers zuerst in Dessau am 16. Januar 1872, im selben Jahre noch in Oldenburg (28. April), Augsburg und einigen kleineren deutschen Hoftheatern [2]). Berlin folgte am 31. Mai 1874.

Nach dem ausführlichen Berichte Frenzels [3]) scheint man sich ziemlich getreu an Oechelhäusers Text gehalten zu haben. Der Kritiker macht sich über den Fortinbras-Monolog Hamlets lustig, den er „in aller Gemütsruhe" im Schlosse zu Helsingör vor seiner Abreise rezitiert. Er bedauert, daß man die ausgezeichnete Zusammenziehung der zwei letzten Szenen des 1. Aktes nicht beibehalten, sondern wieder zum Kirchhof zurückgegriffen habe. Im Tadel der Ausstattung und Inszenierung

---

[1]) s. Kilian, Dramaturgische Blätter S. 82.

[2]) s. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 8 S. 314, Bd. 9 S. 309.

[3]) Berliner Dramaturgie Bd. 2 S. 48 ff.

begegnet er sich mit Fontane[1]), der auch das Wegbleiben Fortinbras' rügt.

Diesen Bedenken trug man bei späteren Aufführungen zum Teil Rechnung, wie ein Berliner Bühnenmanuskript beweist. In den ersten Akten hält man sich da mehr an den Hornschen Text als an Oechelhäuser, bleibt aber bei der Konzentration von IV, 1—3, Hamlet spricht dann, allein, nur die Stelle aus III, 4: „Nach England also? Meine Schulgesellen" usw. Der 5. Akt folgt ganz Oechelhäuser, nur ist die unnötige Verwandlung zwischen der Szene Hamlet-Horatio-Osrick und dem Schlusse erspart, in der Gefechtszene wird wieder die bekannte Hornsche Stelle: „Ha, was ist das? ... Heißt das redlich handeln?" usw. eingeschoben. Fortinbras erscheint, Horatio teilt ihm mit: „Hamlet gab sterbend Euch die Stimme, welcher die andern folgen werden." Fortinbras erwidert:

„Was mich betrifft, mein Glück umfang ich trauernd.
Nun tragt die Leiche Hamlets auf die Bahre
Mit kriegerischen Ehren, denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt."

Horatio kniet an der Leiche nieder und spricht als Schlußverse:

„Gute Nacht, mein Fürst,
Und Engelscharen singen dich zur Ruh."

Oechelhäuser selbst teilt, auf Frenzels Besprechung Bezug nehmend, mit, daß man nach einigen Aufführungen auch den Rest des Monologes im 4. Akte beseitigte, so daß Hamlets Abreise und die Meldung seiner Rückkehr in die nämliche Szene fiel. Mit Frenzel beklagt er, daß sein Vorschlag, die eine Terrasse bei der Geisterszene beizubehalten, nicht durchdrang [2]).

Nur als ein Kuriosum soll der „Hamlet" von Oswald Marbach (Leipzig 1874) betrachtet werden. Der Verfasser meint, in einer Bearbeitung müsse „das von Shakespeare Gegebene mit selbständiger Dichterkraft aufgenommen und mit klarstem Kunstbewußtsein aus ihm ein neues Werk aufgebaut werden". Schlegel-Tieck ist ihm „eine Verirrung der Übersetzerkunst", Shakespeare hatte „kein Bewußtsein von der Komposition eines Dramas" usw.

Die bösen Erwartungen, die solche Expektorationen erregen, werden durch das Opus selbst noch weit überboten. Es genüge zu wissen, daß

[1]) Causerien über Theater 1905 S. 25.

[2]) Shakespeareana S. 249 f.

Marbach den Geist im buchstäblichsten Sinne ausgetrieben, indem er das „nach dem vulgärsten Gespensterkomment ausstaffierte Gespenst, eine unwürdige Figur in der tiefsinnigsten Tragödie, welche keinem gebildeten Menschen imponieren kann", einfach wegstrich, dafür einen ganzen Indizienbeweis, den Fortinbras anregt, einführt, Polonius zum Mitwisser des Verbrechens macht usw. Den Stil charakterisiere nur der eine Satz aus dem ersten Monologe Hamlets:

„O daß der Ewge nicht verboten hätte,
Sich selber abzutun."

Glücklicherweise hat sich auch keine Bühne für dieses Machwerk gefunden, und der Verfasser hat richtig geahnt, wenn er annimmt, man werde seinen Hamlet totschweigen, wie man es mit seinen veröffentlichten: Julius Caesar, Othello, Romeo und Julie gemacht [1]).

In Karlsruhe brachte Eduard Devrient bald nach seinem Direktionsantritte, am 27. Oktober 1853, eine Hamlet-Bearbeitung, für die ich, da das Exemplar in der Bibliothek leider nicht aufzufinden war, auf Kilians Mitteilungen [2]), die er durch freundliche briefliche Nachricht ergänzte, angewiesen bin. Die ersten drei Akte schlossen sich ganz an Schlegel an, der vierte brachte eine völlig isoliert dastehende Einrichtung. Die 1. Szene im Zimmer des Königs kombinierte IV, 1—3 mit den Laertes-Szenen 5 u. 7, dann folgt „freie Gegend am Meere", wo zuerst Hamlet dem Horatio über seine Rückkehr (nach V, 2) berichtet und dann Fortinbras mit seinem Heere begegnet, ein gar nicht unglücklicher Gedanke, den auch Loening [3]) unabhängig von Devrient aufgeworfen. In dieser Form muß das Stück lange in Karlsruhe gegeben worden sein; was O. Devrient bei Gelegenheit der zyklischen Aufführungen der Shakespeare-Dramen über den Plan des Hamlet sagt, weist noch auf diese hin [4]).

Wesentliche Abänderungen zeigt eine Handschrift des Karlsruher Hoftheaters, die in Bleistiftnotiz das Datum des 26. Februar 1868 trägt. Der Text des 1. Aktes folgt im wesentlichen der Hornschen Tradition, Voltimand und Cornelius erscheinen als stumme Personen, die Unterredung mit dem Geiste spielt auf dem Kirchhofe. Im 2. Akte ist die Reinaldo-Szene ursprünglich gestrichen, den Anfang macht das Gespräch

[1]) s. Loening a. a. O. S. 139.

[2]) Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Ed. Devrients Leitung 1893 und Shakespeare-Jahrbuch Bd. 43 S. 90 u. 96.

[3]) a. a. O. S. 372.

[4]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 2 S. 280 f. Vgl. Bd. 8 S. 289 f.

Ophelia-Polonius, aber nicht nach dem Texte Schlegels, sondern nach der Quarto 1603. Nach dem Empfange von Rosenkranz und Güldenstern, der ohne Szenenwechsel vor sich geht, berichtet Polonius über die Gesandtschaft, ganz ähnlich wie Voltimand in der ersten Quarto, und ihr entsprechend, aber im Texte vielfach an Schlegel angeschlossen, wird sofort der Plan des Polonius, Ophelia und Hamlet zusammenzubringen, und die Szene Hamlets mit Ophelia, eingeleitet durch „Sein oder Nichtsein“ (III, 1), gegeben. Der König und Polonius treten vor, der König, ohne von der Sendung etwas zu erwähnen, meint:

„Nimmer laß' ich ihn allein,
Wahnsinn bei Großen muß behütet sein.“

Polonius erwidert, ganz nach der Quarto 1603:

„Ich fühl ihm auf den Zahn, laßt mich nur machen.
Ich horch ihn gründlich aus. Er kommt schon wieder.“

Und ebenfalls nach der 1. Quarto folgt das Gespräch Hamlet-Polonius und dann die weiteren Szenen des 2. Aktes. Der Monolog Hamlets ist nach den Worten „Verdammter Raub geschah“ interpoliert mit „Was ist der Mensch!“ bis „um es zu tun“ aus IV, 4.

Der 3. Akt zeigt den Saal des 1. Aktes, „vorne links ist die Bühne aufgeschlagen, rechts stehen die Lehnsessel der Bühne gegenüber, welche die Schauspieler von der Koulisse aus betreten“, also ein Arrangement ganz ähnlich dem Immermanns. III, 2 macht den Anfang. Nach der Flucht des Königs läßt Devrient den Vorhang, mit dem die Bühne versehen ist, schließen, Pagen die Stühle forträumen und auch die Musiker des Orchesters, an dem er festhält, die Instrumente auf den Rand des kleinen Podiums legen, darunter auch die Flöte, die Hamlet dann ergreift. In III, 3, wofür „kurze Gallerie“ vorgeschrieben, fehlt der Auftritt des Polonius, nach der Quarto A. In der Closetszene bleibt das Bild von Hamlets Vater, der auch als Geist aus demselben heraustritt, den jetzigen Gatten trägt Gertrud im Medaillon, das Hamlet abreißt und wegwirft. Nach den sehr verkürzten Reden Hamlets folgt, wie bei Oechelhäuser, stumme Umarmung der Mutter. ehe er Polonius aufhebt. Der 4. Akt spielt in der Gallerie, Hamlet belauscht im Hintergrund den Vorschlag des Königs, ihn nach England zu senden; nachdem sich das Herscherpaar entfernt, tritt er vor und spricht die Stelle: „Nach England soll ich?“ aus der Closetszene. Dann folgt IV, 2 und ein Teil von IV, 3, mit Weglassung der ersten Rede des Königs. Eine Verwandlung bringt den Saal und ein Gespräch von König und Königin, das wieder ganz aus der 1. Quarto stammt: der König kündigt ihr an,

daß Hamlet nach England ist und er bald gute Nachricht von ihm erhoffe. Sie erwidert:

Königin: „Gott geb es! Himmel! Schütze meinen Hamlet!
Doch dieser Unfall von Polonius' Tod
Zerriß das junge Herz Ophelias,
Daß sie, das arme Mädchen, ihrer Sinne
Beraubt ist."

Es folgt IV, 5 und 7, in der gewöhnlichen Art kontaminiert, statt des Boten erscheint Rosenkranz, der auch früher die Stelle des Edelmanns vertreten. Erst nach der Meldung der Königin von Ophelias Tode folgt die schon bei Tieck aus der 1. Quarto aufgenommene Szene der Königin und Horatios, natürlich in selbständiger Übertragung, aber noch mehr bereichert um Stellen aus IV, 6 und V, 2. Zwei Verse:

„But I will soothe and please him for a time,
For murderous minds are always jealous"

werden weiter ausgeführt:

„Sagt meinem Sohn bei jener ew'gen Macht,
Die unser Dasein kennt und unser Herz,
Wenn ich dem König auch ein Weilchen noch
Zu Willen leben, Liebe heucheln müsse —
Denn Mörderherzen hegen immer Argwohn —
Doch schwör' ich ihm Schweigen, Zustimmung,
Ja meine allerbeste Hilfe zu."

Mit beider Abgang schließt der Akt.

Im 5. Akte ist die Szene am Kirchhof, die dekorativ mit ihrer erhöhten Estrade wieder Immermann nachgebildet wird, nur unwesentlich verkürzt, in einer offenen Halle spielt sich das Gespräch Hamlet-Horatio, mit „O ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio", wie in Quarto A beginnend, und die ganz nach Berliner Muster abgekürzte Szene mit Rosenkranz, der Osrick vertritt, ab, ebenso ist im Anfang der Fechtszene, die ohne Dekorationswechsel vor sich geht, die Entschuldigung Hamlets, wie bei Horn u. a. auf einige Worte reduziert, auch die Verse: „Ha! was ist das? Ich bin verwundet" markieren den Zweikampf. Ursprünglich beschließt das Stück Fortinbras, dem Horatio kniend die Krone reicht, mit den Worten: „Mein Glück umfang ich trauernd". Eine viel jüngere Durcharbeitung, die überall Schlegels Text wieder einsetzt, erweitert auch den Schluß ganz ähnlich wie Oechelhäuser.

Diese letzteren Einfügungen gehören jedenfalls nicht Devrient an, der die Bahn weiterging, die er einmal eingeschlagen: die Druckfassung,

die er im Verein mit seinem Bruder Otto 1870 herstellte [1]), befreit sich noch mehr von der Berliner Tradition und schließt sich noch strenger an die 1. Quarto an, zugleich emanzipiert sie sich von der Schlegelschen Übersetzung, die — sagt die Einleitung ganz im Geiste Laubes — dem Darsteller und Vorleser durchaus nicht überall entspricht, und gibt eine Reihe von Stellen in eigener Verdeutschung.

Der Szenengang ist bis in den 3. Akt derselbe, wie in der eben besprochenen Bearbeitung. Im 3. Akte erscheint die kurze Szene des Polonius, der dem Fürsten den Vorschlag zu Hamlets Begegnung mit der Mutter macht, aufgenommen. Der 4. Akt bringt, ganz nach der Quarto A als Fortsetzung der Closetszene, das Gespräch der Königin mit dem Gatten, den Auftrag an Rosenkranz und Güldenstern und die Entlassung Hamlets, der die Unterredung belauscht hat. Hamlet fügt nur nach Erwähnung von Rosenkranz als Begleiter hinzu „Mein Schulfreund, dem ich traue wie der Viper" und geht mit den ironischen Worten gegen den König ab. Dieser beschließt mit dem ganz aus der Quarto A genommenen Monologe die Szene. Dann folgen wie in der anderen Bearbeitung Devrients das Gespräch von König und Königin und die Ophelia-Laertes-Szenen. Entsprechend der Quarto A, abweichend von der älteren Fassung, schiebt sich das Gespräch der Königin und Horatios zwischen den Abgang von König und Laertes und ihre Rückkehr, bei der Claudius schon den Brief, der Hamlets Ankunft meldet, in der Hand hat. Der 5. Akt entspricht ganz der früheren Fassung, auch die Stellen aus Horn sind beibehalten, den Schluß bildet ebenfalls „Mein Glück umfang ich trauernd".

Hat so diese Fassung sich noch mehr als die frühere der 1. Quarto im Szenengange genähert, so ist auch der Wortlaut ganz nach ihrem Texte umgearbeitet, und wo Devrient stärker von Schlegel abweicht, folgt er fast ausnahmslos dieser neueröffneten Quelle. Damit gibt er öfter Besseres oder, richtiger gesagt, Gewohntes auf gegen Neues, das nur befremdet, ohne Vorteile zu bringen. Wenn Hamlet seinen ersten Monolog anhebt:

„—O daß dies Fleisch, das Gram zu sehr verhärtet,
In Nichts zerschmölze! Daß der Weltenbau
Des Himmels sich ins Chaos wieder löste!"

(Quarto A: O that this too much grieved and sallied flesh
Would melt to nothing, or that the universal
Globe of heaven would turn all to a Chaos.)

[1]) Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare Bd. 1 1873.

so läßt sich dies an impetuoser Wirkung weder mit der 2. Quarto noch mit Schlegel vergleichen. Ebensowenig ist die Übersetzung der Verse Hamlets:

„Zweifle, daß die Erde Feuer in sich trägt,
Zweifle, daß die Sonne kreisend sich bewegt,
Zweifle, ob die Wahrheit jemals lügen kann,
Doch, daß ich dich liebe: zweifle nicht daran!"

ein Vorteil. Auch eine Reihe von Stellen, die schon die frühere Bearbeitung der Quarto A entnahm, wird nochmals verändert. Jetzt sagt Polonius zu Ophelia:

„Zum König komm. Die wilde Raserei
Beweist, wie ernst verliebt er in dich sei."

Früher hieß es, eigentlich besser, weil stärkerer Nachdruck auf „Liebe" fällt:

„Zeigt klarer nur, wie echt die Liebe sei."

(Quarto A: Lets to the King, this madnesse may prove
Though wilde a while yet more true to thy love.)

Auch die Szene Horatios mit der Königin ist neutextiert und wesentlich verkürzt, so streicht er die, dort mit Hamlets Worten aus V, 2 zurechtgefertigte Antwort auf der Königin Frage an Güldenstern:

„Wenn England treue Lehnspflicht halten will,
Lern jener Höfling, daß es mißlich ist,
Wenn unberufne, schlechtere Naturen
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächtgen Gegnern stellen."

Sehr oft kommt es zu einer Mischung der Quarto A und B, z. B. Ophelias Monolog beginnt mit A:

„O großer Gott im Himmel! Welche Wandlung!
Was an ihm war: Gelehrter, Hofmann, Krieger,
Verstört, zerrüttet, alles hin!"

und fährt mit B fort:

„und ich
Der Mädchen unglückseligstes und ärmstes" usw.

Der Hekuba-Monolog beginnt:

„O welch ein schäbiger, blöder Sklave bin ich!"

(Quarto A: O what an dunghill idiot slave am I)

und setzt mit Schlegel fort. Der Einschub aus IV, 4 ist hier ebenfalls bewahrt, nur an etwas anderer Stelle. Besonders auffallend wird die Mischung in der Closetszene, wo die beiden Fassungen fortwährend durcheinander gehen.

Devrients eigene Änderungen sind spärlich und zielen auf größere Verständlichkeit: so die Abkürzungen in den Reden von Bernardo und Marcellus (I, 1) oder die Fassung, die er den oft getadelten Schlegelschen Worten des Königs gegen Laertes (I, 2)

„Nimm deine günst'ge Stunde: Zeit sei dein
Und eigne Zierde: nütze sie nach Lust"

gibt:

„Nütz die Zeit,
Lenk sie ein guter Geist nach deinen Wünschen."

Was schon englische Kommentatoren behauptet, daß Polonius' Weisheitssprüche eingelernt, ja sogar herabgelesen seien, überträgt er, sich auf die Anführungszeichen, mit denen zahlreiche Sätze der Rede in der Quarto A versehen sind, berufend, ganz in die Darstellung, indem er Polonius ein Spruchbuch vorziehen und gereimte Knittelverschen hersagen läßt:

„Leutselig sollst du sein,
Doch keineswegs gemein,
Und hast du Freunde, die als echt bestanden,
Die klammre an dich fest mit Eisenbanden" usw.

Konsequenterweise läßt er ihn auch später noch öfter solche Sentenzenweisheit auskramen, so gegen Ophelia:

„Liebesbriefe sind die Schlingen,
Drinn wir gern die Herzen fingen."

Widerspricht er hier ganz der Tieckschen Auffassung, so folgt er ihr mit den in England bis zum Überdruß versuchten Ausdeutungen der Symbolik in den Blumenspenden der irrsinnigen Ophelia: direkt an ihn anschließend [1]), nennt sie die Raute „Reuekraut" und gibt sie der Königin usw. In manchen Punkten weicht er von der schauspielerischen Tradition ab, auch gegen seine frühere Fassung: so richtet sein Hamlet, wie ältere Schauspielertradition lehrte, den Schwertgriff gegen den Geist, ein Mißtrauen markierend, das in diesem Augenblicke gewiß nicht am Platze ist. Die Stelle mit der Schreibtafel ändert er, da er bloß ein fiktives Niederschreiben annimmt: [2])

„Schreibtafel her! Ich sollt' es niederschreiben,
So Ohm (an seine Stirne schlagend) da steht Ihr!"

Die Flöte nimmt Hamlet hier wieder von den abgehenden Musikanten. In der Szene mit der Mutter sinkt Hamlet, wie es schon Wolff

[1]) Kritische Schriften Bd. 3 S. 268 f. Vgl. Loening a. a. O. S. 259 f.

[2]) vgl. Loening a. a. O. S. 59. Noch Petersen vertritt diese Auffassung a. a. O. S. 286.

getan, ihr in den Schoß, vielleicht unter Oechelhäusers Einfluß schließt die Szene mit einer stummen Umarmung.

Was gewann Devrient aus der Quarto A? Vor allem die Hauptsache: seinen Hamlet! Einen ungestümen, gereizten, unreifen Jüngling, der sogar seinen Monolog „Sein oder Nichtsein" „aufgeregt" sprechen soll. Diesem geziemte die „energische Klarheit" des älteren Textes viel besser als die redenreichere Stimmung des späteren. Und von dieser so geschauten Gestalt aus wird ihm auch die Folge der Handlung in A viel überzeugender: „Daß der nun in unserem Texte hergestellte szenische Verlauf die ursprüngliche Konzeption gewesen sein muß, kann dem unparteiischen Beurteiler keinen Augenblick zweifelhaft sein. Während hier die dramatische Erhebung fort und fort anschwellend zur Peripetie des 3. Aktes anwächst: treibt nach der Vulgata die Leidenschaft, bricht ab, treibt an, bricht wieder ab, um unmittelbar wieder auf dem Gipfel zu erscheinen." Aber auch Claudius, den er mit Tiecks Augen sieht, kommt zu seiner, ihm später so geschmälerten Würde, die Gestalt der Mutter wird plastischer, auch der Geist erfährt Individualisierung durch das „Hauskleid" bei seiner zweiten Erscheinung, Laertes, der durch „schönrednerische Lyrik" viel eingebüßt, steht jetzt in ursprünglicher Wildheit da, wenn er ausruft:

„Darüber hüpft mein krankes Herz vor Freude,
Daß ich's erlebe, ihm den Tod zu geben!"

Zugleich nimmt ihm die ältere Fassung, indem sie dem König auch den Plan mit der vergifteten Degenspitze in den Mund legt, viel von seiner Perfidie.

Wer mit Devrient diese Hochschätzung der 1. Quarto teilt, wird seine Arbeit vortrefflich finden und nur beanstanden, daß er sie so stark mit Elementen der anderen Quarto, namentlich mit lyrischen, versetzt hat. Aber mag man nun streiten, ob A eine frühere Fassung oder eine Verschlechterung von B vorstelle, daß wir es in ihr mit einer Skizze, gegenüber einem ausgebildeten Kunstwerke zu tun haben, läßt sich schwerlich bezweifeln. Der technisch vollendetere Bau kann sicher nicht auf Seite der 1. Quarto gesucht werden: der Monolog Hamlets und die Szene mit Ophelia, in den 2. Akt gestellt, rauben dem Werke eine seiner wesentlichsten, wohlbedachten Steigerungen, und, was die Szene zwischen Mutter und Horatio betrifft, wurde schon bei der Betrachtung der Tieckschen Bearbeitung festgestellt, daß es Shakespeares künstlerische Absicht ist, ihre Schuld oder Unschuld nicht so stark ans Licht zu ziehen. Devrients Gedanken stehen auf einem einseitig schauspielerischen Standpunkte, um

so einseitiger, als es der Individualität des Künstlers völlig unbenommen bleibt, auch durch den Schlegelschen Text eine Auffassung, wie die ihm hier vorgeschriebene, zur Anschauung zu bringen. Und gerade der Schauspieler müßte bedenken, wie unendlich schwierig es ist, ein Publikum, das seinen „Hamlet“ durch mehr als ein Jahrhundert ganz in sich aufgenommen, zu einer neuen, abweichenden Form zu bekehren, selbst wenn diese noch größere Vorteile bieten sollte, als die von ihm vorgelegte. Und es ist schließlich das Wichtigste: der Gewinn, den die Bühne aus Devrients Neuschöpfung ziehen kann, ist verschwindend klein gegen ihre Nachteile.

Über die Zeit der Aufführung der neuen Bearbeitung läßt sich nichts Bestimmtes sagen: Devrient selbst gibt nur an, daß sich das Verfahren, die vorteilhaften Momente aus A in den Schlegelschen Text einzufügen, „in den alljährlichen Aufführungen des Karlsruher Hoftheaters erprobt und bis zur Überzeugung bewährt habe“. Nach O. Devrients erwähnter Statistik scheint es, als ob 1873 auf 1874 diese Einrichtung eingeführt worden. Unter Eduards Leitung, bis 1870, ist das Stück zwölfmal gespielt worden. Von anderen Bühnen hat, meines Wissens, nur Weimar 1873 [1]) und Frankfurt a. O. von dieser Bearbeitung Gebrauch gemacht.

Mit der Verschiebung der Hamlet-Ophelia-Szene und des Monologes in den 2. Akt scheint auch der Intendant A. von Wolzogen in Schwerin unter dem Einflusse Devrients zu stehen, wenn auch seine handschriftlich erhaltene Bearbeitung schon 1867, ein Jahr vor der vermutlich ersten Aufführung der Neubearbeitung, gespielt worden[2]). Er kann jedoch früher von ihr Nachricht erhalten haben. Auch sonst weist seine Arbeit manche Eigentümlichkeit auf. Im 1. Akte fehlt Voltimand und Cornelius, im 2. die Reinhold-Szene. Nach der Ophelia-Polonius-Szene kommt der Hof, ganz nach Berliner Muster. Der 3. Akt beginnt gleich im Saale, der zum Schauspiel hergerichtet ist, den 4. eröffnet die 2. Szene, gleich erscheint der König mit der Frage nach Polonius. Nach dem Auftreten des Laertes bittet der König Gertrud sofort, ihn mit ihm allein zu lassen: „Versöhnen will ich ihn mit mir und Hamlet“. Sie geht mit Osrick ab, der auch die Stelle des Edelmanns vertreten hat, nach der zweiten Unterredung kommt die Königin zurück und berichtet: „Ich halte sie nicht mehr, sie kommt noch einmal. (Zu Laertes.) Bereitet Euch auf einen grausen Anblick.“ Es folgt die 2. Ophelia-Szene. Bei ihrem Abgange schreit Laertes auf: „Ophelia!“

---

[1]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 9 S. 312.
[2]) Ebenda Bd. 8 S. 337.

„Ophelia (stutzt, reibt sich die Augen, blickt ihn an): Laer... (macht eine abwehrende Bewegung und eilt ab.)

Laertes: Gott! Seht Ihr das, o Himmel!"

(Er stürzt auf die Knie. Die Königin ist auf einen Stuhl gesunken.)

Damit schließt der Akt.

Den Tod Ophelias berichtet die Königin an ihrem Grabe im 5. Akt. Vom Gespräch Hamlets und Horatios ist, wie gewöhnlich, nur der letzte auf Laertes bezügliche Teil übrig geblieben. Osrick erscheint auf dem Kirchhofe, seine Rolle ist aber auf die Einladung zum Zweikampf restringiert. Güldenstern kommt statt des Edelmannes, um Hamlet im Namen der Königin zu bitten, sich mit Laertes zu versöhnen. Hamlet nimmt stummen wehmütigen Abschied von dem Grabe. Für das Gefecht gibt Wolzogen genaue Vorschriften über das „Desarmieren", wobei Hamlet gar nicht gemerkt hat, daß er getroffen worden, ganz nach Friesens Angaben [1]. „Hamlet schlägt Laertes das Rappier aus der Hand, das klirrend zu Boden fällt; darauf bietet er in ritterlicher Kourtoisie sein Rappier dem Laertes, welcher dieses mit Entsetzen annehmen muß, während Hamlet blitzschnell das gefallene vergiftete aufhebt." Erst nachdem Laertes ihm zugerufen, er sei umgebracht, schreit Hamlet auf, „faßt nach der Brust und sieht Blut an seinen Fingern". Horatios „Und Engelscharen singen dich zur Ruh" bildet den Schluß.

Was sich auf historische Voraussetzungen stützt, ist aus dieser Einrichtung völlig ausgeschaltet, selbst die Reise Hamlets fehlt, der König sagt zu Laertes ausdrücklich: „Hamlet soll nicht fort." So ist das Stück nicht nur wieder reine Familientragödie geworden, auch Hamlets Unkenntnis vom Schicksale Opheliens ist eine Unmöglichkeit. Ganz willkürlich und völlig unbegründet ist die 2. Ophelia-Szene mit ihrem unshakespearischen, schlimmsten Brettergeschmack verratenden Abschluß, gezwungen erscheint der Bericht über ihren Tod am Grabe. Im Texte erscheint sehr viel, mehr als in jeder andern Bearbeitung gestrichen und gegen Schlegel abgeändert, vielleicht aus einer der mir nicht zugänglichen Verdeutschungen. So wenn der Schluß des 1. Aktes lautet:

„Die Zeit ist aus den Fugen; grauenvoll,
Daß ichs bin, der zurecht sie rücken soll."

Wir haben ganz den sentimentalen Hamlet vor uns, nur der Monolog „Sein oder Nichtsein" folgt in „mit einem Dolchstoß bloß" der Tieckschen Auffassung. Hamlet stürzt Ophelien, die ihn wehmütig anblickt, vor seinem Abgange zu Füßen mit dem Rufe: „Ophelia!", steht dann

[1]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 4 S. 374 ff.

auf, umarmt sie zärtlich, reißt sich los, dann fast tonlos: „Geh!" Ebenso nimmt er wie bei Oechelhäuser mit einer Umarmung Abschied von der Mutter. Neu, aber nicht gut ist es, wenn Wolzogen Polonius vorschreibt, bei dem Worte „Busen" in Verlesung von Hamlets Briefe mit dem Kopf zu schütteln. Freude an dieser Einrichtung, die bis 1871 fünfmal und dann wieder 1874 auf 1875 in Schwerin gespielt worden, hatte, wie es scheint, nur F e d o r W e h l, der Intendant von Stuttgart, der 1871 in seiner Bearbeitung den Aktschluß mit einer 2. Ophelia-Szene aufnahm, „schon um der Darstellerin einen Hervorruf zu sichern". Über seine Einrichtung, die leider nach freundlicher Mitteilung nicht erhalten ist, sind wir auf seine kurzen Angaben angewiesen [1]). Er verlegte die 1. Szene auf einen Wall, unter welchem sich der Kirchhof für das Gespräch mit dem Geiste befand. Im 3. Akte ließ er den König im Zimmer der Königin beten, „Hamlet ruft nach seinem Monologe: „Mutter, Mutter!" und verschwindet. Claudius, dadurch aufgeschreckt, erhebt sich, spricht seine Verse und geht ab, indes Hamlet mit der Königin erscheint. Im 5. Akte kann von Hamlets Rückkehr und Fortinbras berichtet werden." Eine ernsthafte Kritik vertragen diese Vorschläge überhaupt nicht. Als er am 5. Februar 1884 das Stück wieder aufnahm, folgte er Ed. Devrient in der Umstellung des Monologs und der Szene Hamlet-Ophelia.

Auch die elendeste der neueren Bühnenbearbeitungen, die von C. F. W i t t m a n n [2]), hat den Einfluß Devrients in einigen Einzelheiten erfahren, daneben macht sich auch Oechelhäuser geltend. Die Übersetzung Schlegels erscheint zum größten Teile beibehalten, „weil diese ausnahmslose die deutsche Bühne beherrscht". Hauptsache war ihm die szenische Vereinfachung, nur sieben Veränderungen mit vier Dekorationen sind bei ihm notwendig.

Schon der Anfang bringt den furchtbaren Oechelhäuserschen Mißgriff, die 1. Terrassenszene zu beseitigen und gleich mit der Staatsszene zu beginnen. Ebenso schlimm ist es, daß er die Ophelia-Laertes-Polonius-Szene, wo die Regeln, wie bei Devrient, aus einem Buche abgelesen werden, nach Hamlets Monologe „O schmölze doch dies allzufeste Fleisch", einfügt, und dann erst die ganze Serie der Terrassenszenen sich abspielen läßt. Daß Hamlet dort spazieren geht, wird auf plumpe Weise motiviert: Marcellus sagt getreu dem Texte:

„Ich weiß, wo wir ihn am bequemsten finden werden."

[1]) Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung S. 252, 533.

[2]) Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2444.

Da erscheint er.

„Horatio: Seht, kommt er da nicht selbst?
Marc.: An diesen Ort?
Bernardo: Mich wunderts nicht, wie er sich jetzo gibt."

Nach Hamlets kurzem Monologe, den er hier beiseite spricht, folgt gleich der Festlärm und die in üblicher Weise verkürzte Rede vor dem Erscheinen des Geistes. Der Bearbeiter folgt Oechelhäuser, wenn er Hamlet bitten läßt, ihn allein mit dem Geiste zu lassen, und die Bühne für das Gespräch freimacht. Die aufzuckenden Flammen stammen noch aus Goethe. Im 2. Akte sind, mit Auslassung des Reinaldo-Auftritts, die Szenen 1 und 2 wie gewöhnlich zusammengezogen, Polonius berichtet, wie bei Devrient, über die Resultate der Gesandtschaft, es folgt die weitere Szenenreihe, die Charakteristik der Londoner Theater ist ziemlich beibehalten. Der 3. Akt spielt mit unveränderter Dekoration, indem ein seitlicher Erker zum Theater dient und Sessel für die Zuschauer hereingebracht werden. Mit III, 3 erscheint die erste Dekoration wieder, die merkwürdigerweise schon ein Betpult aufwies: Ließe sich dies aber noch rechtfertigen, so wird die folgende Szene mit der Mutter, in dasselbe Lokal verlegt, eine völlige Unmöglichkeit. Natürlich ist Wittmann auch genötigt, die Medaillons wieder aufzunehmen. Nach dem Abgange Hamlets folgt der Anfang des 4. Aktes, Hamlet belauscht wie bei Devrient den König bei seinem Auftrage an Rosenkranz und Güldenstern, der Akt schließt erst mit IV, 3. Der 4. spielt im selben Saale und bringt zuerst die Ophelia-Szenen, nach der 1. Laertes-Szene schiebt Wittmann, Devrient folgend, die zitierte Szene zwischen Horatio und Königin aus der 1. Quarto ein, Osrick, der auch früher Laertes' Ansturm gemeldet, überbringt dem Könige den Brief Hamlets. Im 5. Akte bleiben Horatio und Hamlet auf dem Kirchhof, wie häufig, spricht Hamlet nur sein Bedauern aus, sich gegen Laertes vergessen zu haben, die Osrick-Szene folgt, mit Andeutung von starken Kürzungen, die letzte Szene spielt im Thronsaal, beim Gefechte ruft Hamlet: „Ha, was ist das? Ich bin verwundet?" und entreißt Laertes das Rappier, Fortinbras erscheint und hält eine längere Rede, auch die Möglichkeit, die Rolle ganz zu streichen, ist angedeutet.

Diese Arbeit erstrebt die äußerste Konzentration für die Bühne: annehmbar von den Vorschlägen scheint mir höchstens die einheitliche Dekoration für den Schauspielakt, alles andere wirkt schädigend, die Einrichtung des 1. Aktes ist direkt verständnislos. Vom Schlegelschen Texte erlaubt sich Wittmann eine Reihe recht überflüssiger Abweichungen,

manchmal auf Devrient fußend. Auch die Spielvorschriften, die er allzu reichlich gibt, fordern die Kritik heraus: so, wenn Hamlet in der Szene mit der Mutter sie zuerst mit gezücktem Schwerte attackiert, oder seine letzten Worte zu Ophelia: „mit dem Ausdruck innigster, schmerzlich getäuschter Liebe" sprechen soll. Es ist dem deutschen Theater wahrlich nicht übelzunehmen, daß es durchwegs auf diese Gabe verzichtet hat.

Die Verdeutschung Ludwig Seegers lag einer Sonderaufführung im Berliner Neuen Theater am 13. Juni 1902 zugrunde, welche unser dem Zeichen Türckscher Auffassung stand. Dieser hat denn auch die Übersetzung mit Vorwort und Verbesserungen herausgegeben [1]). Im Szenengange sind gar keine Veränderungen, der Wortlaut des Textes sei hier nur kurz im Hinblick auf seine Theaterwirkung betrachtet.

Es ist nicht zu leugnen, daß einige wenige Sätze eine knappere, besser sprechbare Formulierung gefunden haben, aber meist klingen sie prosaischer, und der breite Periodenbau, der an Stellen wie der Staatsrede des Königs seinen vollen guten Zweck hat, ist gänzlich verwischt. Manches ist direkt falsch, z. B. II, 2 „with wisest sorrow" lautet „mit Wehmut", bei Schlegel „mit weisem Kummer". Das schöne „mit Leichenjubel und mit Hochzeitsklage" wird verschlechtert zu „Am Grabe froh und traurig bei der Hochzeit". Was klingt besser? Schlegels:

„Was über allen Schein trag ich in mir;
All dies ist nur des Kummers Kleid und Zier"

oder

„Was in mir ist, ist über allem Schein,
Das hier ist Draperie des Grams allein"?

wo auch die zwei „ist" die Sprechbarkeit stark herabsetzen; oder man lese in Polonius' Mahnung Schlegels:

„Gib den Gedanken, die du hegst, nicht Zunge,
Noch einem ungebührlichen die Tat"

und Seegers verbreiterndes:

„Zum Worte laß
Nie den Gedanken kommen, nie zur Tat,
Wenn du sie weislich nicht zuvor berechnet."

Auch die Wiedergabe der Schlußworte des 1. Aktes

„Ein Riß geht durch die Zeit. Verflucht die Stunde,
Die mich gebar, zu heilen ihre Wunde."

ist nicht einwandfrei, besonders, weil es nicht sofort klar ist, ob „ihre", sich auf „Zeit" oder „Stunde" bezieht. Der 1. Vers des Monologs ist

[1]) Neue Shakespeare-Bühne Bd. 1 1903.

gut verbessert, wenn es heißt: „Sein oder Nichtsein? das ist ja die Frage", ebenso kann man sich den Schluß des Gebetes des Königs:

„Mein Wort nur schwebt empor, hier bleibt mein Sinn,
Wort ohne Sinn dringt nicht zum Himmel hin"

gefallen lassen. Aber diese und ein paar ähnliche Kleinigkeiten sind ein geringer Gewinn für die großen und zwecklosen Verluste [1]).

Diese Übersetzung hat, im Vereine mit der Schlegelschen auch der Dramaturg C. W. Schmidt in seiner, bisher wohl noch ungespielten, 1903 veröffentlichten Einrichtung benützt, unter großen Lobesworten auf ihre Vollkommenheit [2]).

Im 1. Akte werden wieder die historischen Berichte der 1. Szene völlig gestrichen, Cornelius und Voltimand erscheinen (I, 2). Dieser Hamlet verweint schon den Schluß des 1. Aktes „Schmach und Gram" usw. Im 2. Akte, der ohne Dekorationswechsel spielt, ist die Reinhold-Szene bewahrt, die rückkehrenden Boten sind hier gestrichen, die Erörterung über die Kinderschauspiele bleibt. Im 3. Akte, der vier Dekorationen braucht, wird das Schauspiel nach Immermanns Inszenierung eingerichtet. Das Zimmer, in dem der König betet, wird durch Aufziehen der Hinterwand in das der Königin verwandelt. Im 4. Akte bleibt dieselbe Dekoration, so daß Hamlet wieder in das Zimmer der Mutter zurückkommt, nach Hamlets Abschied (IV, 3) wird die Bühne verdunkelt, „um den Zeitunterschied anzudeuten", es folgt IV, 5, nach Auslassung von IV, 4. Nach den Ophelia-Szenen, in denen das Valentinlied ganz fehlt, und der 1. Laertes-Szene schiebt Schmidt das Gespräch von Königin und Horatio ein, teilweise wörtlich sich an Devrient lehnend, ohne daß er ihn in der Vorrede nennt. Im 5. Akte ist die Osrick-Szene ziemlich genau beibehalten, im Gefecht lebt der alte Hornsche Vers: „Ich bin verwundet! Heißt das ehrlich handeln" noch weiter. Horatio schließt das Stück. Anfechtbar wie die Einrichtung sind auch die Anweisungen für den Schauspieler, so im Schlußmonologe des 2. Aktes, wo Hamlet „resigniert": „ich hab' ein Taubenherz" usw., oder „über sich selbst lachend" „Ha, welch ein Esel bin ich!" usw. sprechen soll. Es ist eine rechte Handwerkerarbeit.

Am Berliner Hoftheater wurde Oktober 1906 eine neue Einrichtung vorgeführt, die mir nur aus kurzen Berichten bekannt ist [3]).

[1]) Vgl. H. Stümcke in Bühne und Welt Bd. 5 S. 879 und P. Mahn in Tägliche Rundschau 1902 Nr. 273.

[2]) Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes Nr. 1737 u. 1738.

[3]) Helene Richter im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 43 S. 344. S. Jacobsohn in Schaubühne Bd. 2, 2 S. 314. H. Stümcke in Bühne und Welt Bd. 9 S. 78 f.

Wie bei der Aufführung im Berliner Theater ging der Abschied des Laertes von Vater und Schwester der 2. Szene des 1. Aktes voraus, der Monolog III, 1 war in den leeren Festsaal verlegt, der König betet tief im Hintergrund, durch eine durchbrochene Gallerie sichtbar, während vorne sich das Gemach der Mutter befindet, ein höchst unglückliches, der vorgenannten Bearbeitung ähnelndes Arrangement, das von dem übertriebenen Streben, Verwandlungen zu meiden, diktiert erscheint. Ebenso geht es im 4. Akte, der wieder ganz auf Oechelhäusers Einrichtung, die überhaupt im wesentlichen bewahrt scheint, fußt. Hamlet bittet Rosenkranz und Güldenstern, ihn allein zu lassen, damit er seinen Monolog IV, 4 aufsagen kann, ebenso mißlich ist, wie bereits früher betont worden, der Anschluß der nächsten Szenen. Fortinbras fällt ganz aus. Wie bei Oechelhäuser wird die Rede vor Erscheinen des Geistes (I, 4) getilgt, starke Striche gehen durch die Szene mit den Schauspielern (II, 2) und mit der Mutter (III, 4).

Frühzeitig haben auch Versuche mit „Shakespeare-Bühnen" begonnen, die ja schon auf Tiecksche Anregungen zurückgehen. G. v. P u t - l i t z dachte als Stuttgarter Intendant an eine Aufführung mit Teppichen und Brett, das die Örtlichkeit bezeichnen sollte, ohne Aktteilung. Er wollte sogar schon auch Publikum, wie später Wolzogen in München bei „Der Widerspenstigen Zähmung", aus der Zeit Shakespeares auf die Szene stellen und sprechen lassen [1]). Die Münchener Shakespeare-Bühne hat den Hamlet nicht gebracht, was mehrfach beklagt wurde [2]). Dagegen schuf die erwähnte Seeger-Türcksche Vorstellung eine mir nicht näher bekannte „Neue Shakespeare-Bühne" in glänzendem dekorativen Rahmen. Dekorationslos spielte sich auch die, natürlich nur als Kuriosum wirkende, Aufführung des Hamlet der englischen Komödianten ab, wie sie P a u l L i n d a u als Sondervorstellung im Berliner Theater am 12. April 1902 veranstaltete [3]).

Abweichend von seinen sonstigen prunkvollen Shakespeare-Inszenierungen brachte B e e r b o h m T r e e den Hamlet in Berlin ganz ohne Dekorationen, durch einfarbige Vorhänge die Bühne abschließend, mit wenigen Requisiten, aber schöner, stimmungsvoller Beleuchtung, für die Geisterszenen [4]). Neuerdings (1907) hat er in London einen, allerdings

---

[1]) Theater-Erinnerungen 1874 Bd. 2 S. 62.

[2]) W. Bormann im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 39 S. 380.

[3]) s. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 38 S. 342. H. Stümcke „Die vierte Wand", 1904 S. 25 ff.

[4]) S. Jacobsohn in Schaubühne Bd. 3, 1, S. 426. Bühne und Welt Bd. 9 S. 29 u. 122. R. Fischer im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 43 S. 361.

sehr vereinfachten szenischen Apparat, der viel Anerkennung fand, eingeführt [1]). Sein Vorbild fand rasch Nachahmung in einer Mannheimer Aufführung unter Leitung Hagemanns im Oktober 1907, die zur seitlichen Abgrenzung die graufarbenen Türme in Würfelform, der wirklichen Shakespeare-Bühne nachgebildet, verwendete. Ein erhöhter Terrassenbau, der sich in zwei Abstufungen erhebt, ist durch eine Treppe mit der Vorderbühne verbunden, der Schauplatz wird durch Gobelins angedeutet, für die Terrasse- und Friedhofszene dienen gemalte Prospekte [2]).

Im Gegensatz zu dieser zwischen moderner und alter Bühne schwankenden Form kehrte Ferdinand Bonn jüngst im Januar 1908 im Münchener Volkstheater wieder zu der mit Vorhängen umrahmten Bühne zurück [3]).

All dies sind rückläufige bedeutungslose Bewegungen, denen die Worte Brandls [4]) entschieden entgegentreten: „Es ist als hätte Shakespeares Phantasie dem Realismus späterer Jahrhunderte vorgegriffen und mit einer Kraft der Verlebendigung gearbeitet, die unsern Bühnentechnikern die größten Aufgaben stellt. Darum denkt kein vernünftiger Theatermann daran, seine Aufführungen auf die dürftige Holzschnittmanier des 16. Jahrhunderts zurückzuschrauben, wenn auch gelegentlich ein rückständiger „Kenner“ die Vorteile des durch keine Dekoration beengten Dichterwortes preist.“

---

[1]) s. E. Kilian im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 44 S. 208ff.

[2]) s. H. Sinsheimer in Schaubühne Bd. 3, 1, S. 453. E. L. Stahl im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 44 S. 229ff. vgl. S. 311.

[3]) Allgemeine Zeitung 1908 Nr. 19.

[4]) Deutsche Rundschau Bd. 123 S. 122 ff.

VIII. Kapitel.

Die Darstellung des Hamlet seit der Schlegelschen Übersetzung.

„Shakespeares Werke sollten, strenge genommen, nur durch Aufführungen verständlich gemacht werden.“ So hat einer der ersten maßgebenden Shakespeare-Erläuterer, Gervinus, zu den Deutschen gesprochen, und wohl bei keinem andern Werke der Literatur, ausgenommen dem „Faust“, hat die Bühne diese ihr übertragene Aufgabe so emsig zu erfüllen gesucht, wie beim „Hamlet“. Kommentar folgte auf Kommentar — im Theater interpretierte der Schauspieler, und seine Individualität trug über alle Streitfragen hinweg. Man mag die Nebenfiguren noch so glänzend herausbringen, auf den Helden kommt alles an, er ist das Drama selbst. Und, so reich Shakespeare ihn mit Worten ausgestattet, daß der Darsteller anscheinend aus Eigenem wenig mehr hinzutun kann, ist doch diese Gestalt vielleicht die schauspielerischeste der dramatischen Literatur überhaupt, weil hinter allen Reden und Handlungen eine Figur steht, die der Schauspieler erst aus seiner eigenen Wesenheit heraus schaffen muß. Hier ward, wie Berger richtig sagt [1]), „das schauspielerische Element schöpferisch und entzündete das dichterische zu einem Gebilde, in dem das schauspielerische Talent alle Kräfte entladen konnte“. Auf der Szene behielt jener Hamlet recht, der sich in Tränen auflöste, fand dieser jubelnde Begrüßung, der in wilder Hitze darauf losstürmte. Jede Auffassung hatte in diesem oder jenem Zuge ihre theatralische Begründung, und wo sie nur einheitlich und überzeugend gestaltete, bewies sie dem Zuschauer die Dichtung selbst. Niemals hat der Schauspieler viel aus Abhandlungen und Erläuterungen gelernt, fast am allerwenigsten beim „Hamlet“, und das echte Genie, das an die Rolle ging, brach durch das Gehege von Meinungen und Kontroversen mit einem Schwertstreiche seines Talentes. Es schützte seinen Leib nur mit einem

[1]) Studien und Kritiken 1896 S. 102 f.

festen Panzer: dem Texte des Dichtwerks. Erst von da ab, wo Schlegel ihm diesen geliefert, ist von einer sicheren Grundlage der Darstellung zu reden. Schon die metrische Form hob die Dichtung auf eine Höhe, die vorher undenkbar gewesen. Es hat ja, wie wir gesehen haben, große künstlerische Individualitäten gegeben, die in Schröders Bearbeitung etwas von der Tiefe des Originales trugen. Erst mit Schlegel aber war dem Schauspieler der geistige Inhalt des Hamlet gegeben, von dieser Basis aus konnte er die Rolle schaffen. So kehrt sich für den Darsteller nunmehr das Verhältnis zu seiner Aufgabe um, sie ist ihm in vieler Beziehung wesentlich erleichtert worden. Er konnte geistig bedeutend erscheinen, weil es der Dichter für ihn war, so erklärt sich, was man oft bestaunte, wie flache, fast einfältige Gesellen die tiefsten Gedankenprozesse auf der Szene durchzuarbeiten schienen, während sie einfach nichts waren, als echte, volle Schauspieler. Die Vielseitigkeit des Charakters lockte Repräsentanten der verschiedensten „Fächer" an. Der Liebhaber, der Held, der Charakterspieler fand seine Rechnung, ja selbst ein ganz bestimmtes Alter war nicht mit unbedingter Sicherheit vorgeschrieben, und mit Scheinargumenten suchte auch das Weib seine Ansprüche auf die Rolle zu verfechten. Die Stellung, die dem Helden im Drama selbst eingeräumt ist, rechtfertigte jede schauspielerische Isolierung, der „Hamlet" wurde eine Gastrolle, die sich kein wandernder Virtuose entgehen ließ.

Schlegel gibt den Text, Goethe den Geist. Das Wort des „Wilhelm Meister" ist für lange Zeit der deutschen Bühne Befehl, der edle reine Jüngling, der einer Last erliegt, der er nicht gewachsen, wird vor dem Rampenlicht zur Idealgestalt, deren wehmütige Klagen dem Bedürfnisse nach Rührung, das im Publikum aller Zeiten lebt, vollauf Rechnung trugen. Tränen für Tränen! das mag die Signatur des Dänenprinzen gewesen sein, den Maximilian Korn, der Liebling aller weiblichen Wesen Wiens, ganz aus seiner Liebenswürdigkeit des jugendlichen Liebhabers heraus gestaltet hat [1]), ähnlich, nur wohl etwas kräftiger, scheint Heinrich Anschütz ihn aufgefaßt zu haben, dessen „melancholische Weichheit", namentlich in der Szene mit der Mutter, besonders gerühmt wird [2]). Trotz seines Erfolges aber ging er, wohl im Bewußtsein, wie wenig ihm die Rolle lag, bald zum Geist, gelegentlich auch zum ersten Schauspieler über. Aber daß etwas von dem poetischen Gehalte der Dichtung in seiner Wiedergabe lag, das bestätigt der Aus-

[1]) Vgl. Costenoble, Aus dem Burgtheater Bd. 1 S. 9.
[2]) Theater-Zeitung 1820 Nr. 77.

spruch seiner Zeitgenossen, bisher habe man nur den Schröderschen, jetzt erst den Shakespeareschen Hamlet gesehen [1]).

Ebenso, und wohl mit mehr Berechtigung, sprach man von dem Hamlet, den Pius Alexander Wolff auf die Szene stellte. Unter den Augen Goethes war er geschaffen, in Berlin freudig anerkannt, durch die bedeutendsten deutschen Theaterstädte getragen worden. So mußte er zu einer geradezu autoritativen Leistung, zum maßgebenden Vorbilde mehrerer Generationen werden.

Nur langsam hat sich der Künstler zum Hamlet entwickelt. Von jenem ersten Versuche in Weimar, der, wie schon erwähnt, noch recht unsicher gewesen zu sein scheint, bis zum Auftreten in Berlin war eine große Umgestaltung vor sich gegangen, und auch weiterhin modelte Wolff immer wieder ganze Szenen um und überraschte selbst genaue Kenner seines Spiels durch neue Auffassungen, namentlich in der Szene mit Ophelia. So hält es sehr schwer, ein festes Bild seiner Darstellung zu gewinnen.

„Die Basis war", sagt eine ausführliche Besprechung seines Leipziger Gastspiels von dem selten zu solchem Lobe bereiten Ad. Müllner [2]), „Schmerz über eine Untat, wovon seine Mutter die Mitschuldige war" — das hatte ja die Hornsche Bearbeitung stark angedeutet — „und verachtender Spott über die Gebrechlichkeit menschlicher Moralität. Auf diesem Grunde vermählten sich die scheinbar widersprechendsten Elemente der Rolle auf die ungesuchteste Art von der Welt." Besonders hervorgehoben wird überall die Vornehmheit seines Wesens, als echten Prinzen hat ihn auch Oechselhäuser noch in Erinnerung. Er gab keinen Schwächling, wohl aber einen Denker. Vergeistigung und künstlerisches Ebenmaß mußte ersetzen, was ihm fehlte: die körperliche Kraft. G. Parthey rechnet den Hamlet zu Wolffs bedeutendsten Leistungen, „weil er nicht viel Aufwand von Kraft erforderte, aber ein desto tieferes Eindringen in die sinnvollen Reden." Wolff gab den philosophierenden, reflektierenden Schwächling, gerade so wie ihn Goethe schildert [3]). Die rhetorische Leistung gilt selbst dem abfälligen Beurteiler der Weimarer Aufführung schon als außerordentlich, Rötscher [4]) schildert die Macht seines Tones, die Tiefe der Auffassung, bewundert werden technische Meister-

[1]) K. v. Holtei, Vierzig Jahre (Breslau 1862) Bd. 3 S. 412.

[2]) Zeitung für Elegante Welt 1818 Nr. 240 ff. Vermischte Schriften Bd. 2 S. 301. Vgl. Martersteig a. a. O. S. 53 ff.

[3]) Jugenderinnerungen 1907. Bd. 2 S. 99.

[4]) Kunst der dramatischen Darstellung T. 2 S. 12.

stücke, wie der Monolog beim betenden König, den er ganz leise, aber mit vollendeter Deutlichkeit sprach, oder der Hekuba-Monolog, dessen Schlußworte er dicht an der Kulisse, schon im Abgehen, brachte, und wieder die Deutlichkeit, mit der er die letzten Sätze des sterbenden Hamlet hauchte. Das wesentliche Element scheint doch das Melancholische gewesen zu sein, das beweist der Ton der Ophelia-Szene, der bis auf das „Geh in ein Kloster" unendlichen Schmerz festhielt. Aber neben der rednerischen Durchbildung stand die mimische, und nach dieser Richtung hin scheint der Nörgler an der Weimarer Vorstellung recht behalten zu haben, wenn er sein Geberdenspiel zu „freigebig" nannte. Bei Erscheinung des Geistes folgte er in der Bewegung, dem Fallenlassen des Hutes, der Garrickschen Tradition, aber er entzog sein Gesicht dem Blicke des Zuschauers, wie er selbst sagte, weil es nicht möglich sei, den Ausdruck des Schauderns und Entsetzens durch eine künstliche Mimik wiederzugeben [1]). Sein Spiel in der Closetszene, wo er sich der Mutter auf den Schoß setzte, beim Erscheinen des Geistes mit einem Schrei auf die Erde glitt, wieder mit dem Rücken gegen das Publikum, ist entschieden komödiantisch, und die Nuance im Monologe, wo er bei der Stelle „mit einer Nadel bloß" die Länge der Nadel an dem kleinen Finger der linken Hand versinnlichte, geradezu lächerlich. Es ist der echte Zögling der Goetheschen Schule, der da vor uns steht, in seiner Wertung des Wortes der Dichtung so wie in der Übertreibung der posensuchenden Aktion. Manche Kritiker haben ihn, wohl nicht mit Unrecht, „maniriert" genannt; auch das Lob Zelters klingt bei aller Hochachtung etwas reserviert: „Er weiß sich zu verschaffen, sogar, was ihm die Natur versagt hat, und man kann ihn einen Künstler nennen" [2]). Unbegrenzt ist Müllners Enthusiasmus, der eine ganze Shakespeare-Bibliothek, den Wilhelm Meister nicht ausgenommen, beim Fenster hinauswerfen will, seit er Wolff gesehen. Shakespeare muß „die Rolle so gedacht oder nicht gewußt haben, was er wollte" [3]). Jedenfalls erschließt Wolff den „Hamlet" den Nuancenspielern, die hier ein überreiches Tummelfeld fanden. Fast jeder neue Hamlet sucht geistreiche „Züge", die sich dann variiert und gesteigert forterben. Das Spiel mit Ophelias Fächer in der Schauspielszene scheint, wenigstens für Deutschland, J. B. B a i s o n geschaffen

---

[1]) Friesen, Briefe über Shakespeares Hamlet 1864 S. 182. Genast, Tagebuch Bd. 2 S. 119. Petersen a. a. O. S. 244.

[2]) Briefwechsel mit Goethe Bd. 2 S. 217 f.

[3]) Vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. 26 S. 196. Leider sind mir die ausführlichen Kritiken der Haude-Spenerschen Zeitung 1818 Nr. 148 ff. unzugänglich.

zu haben, der in Hamburg von 1835 ab der Hauptdarsteller des Hamlet wurde, den er auch 1844 in Wien vorführte. Sein Abschied von Ophelia geht vielleicht in dem Ausdrucke von Liebe und Schmerz auf Wolffs Vorbild zurück. Auch das übertriebene Spiel mit dem Könige in der Schauspielszene, wo er ihm auf der Erde wie eine Schlange entgegenkroch, um plötzlich vor ihm in die Höhe zu springen, ist von ihm den Nachkommen zum ärgsten Mißbrauche überliefert worden. Er steht mit diesen Nuancen unter englischem Einflusse, speziell unter dem Keans, nach dessen Vorbilde ihm Direktor Schmidt die Rolle einstudiert hatte [1]).

Als Emil Devrient [2]), der als junger Mensch in Bremen zuerst den Laertes gespielt, am 14. April 1830 den „Hamlet" in Schlegels Übersetzung nach Hamburg brachte, nannte man ihn eine Kopie von P. A. Wolff, den er in Leipzig gesehen hatte [3]). In Dresden gab er bei der ersten Vorstellung der Tieckschen Bearbeitung, am 13. März 1832, den Fortinbras neben seinem Bruder Carl als Hamlet, am 9. April 1833 wechselten sie die Rollen. Seine wundervolle, schlanke Jünglingserscheinung, der Adel seiner Bewegung machten ihn zu einem der schönsten Dänenprinzen, die je die Bühne betreten, sein weiches, modulationsreiches Organ gab dem Liebhaber im Hamlet die reichsten, rührendsten Intonationen, aber gerade diese Vorzüge verleiteten ihn zu einer sich immer steigernden Koketterie; hatte er die Gestalt schon ganz zum Melancholiker, in sentimentalen Tönen schwelgend, angelegt [4]), so wird er bald zum „süßen Schönredner, eleganten Mondscheinjüngling". „Den Monolog: Sein oder Nichtsein", sagt Kühne [5]), „legt er den Leuten wie ein Bonbon auf den Teller". So wie er die Rolle faßt, ist Hamlet „wohl aus süßlicher Elegie der Empfindung, aber nicht aus überwachter Denkkraft unfähig zum Handeln". Er läßt 1838 die Szene mit den Schauspielern weg, wohl nur aus zufälligen Gründen, da sonst nichts davon gemeldet wird. Einzelne Momente wirken hinreißend, namentlich die Szene mit der Mutter, die auch spätere Beobachter wie F. Wehl noch begeistert. An Widersprüchen in seiner Charakteristik fehlt es freilich nicht: während die meisten Beurteiler mit Laube den Hamlet zu alt und zu weise finden oder wie Rötscher über sein Dehnen und Ziehen

[1]) Vgl. das „Lebensbild I. B. Baisons" 1851, S. 105. Schmidt, Denkwürdigkeiten Bd. 2 S. 319.

[2]) s. das Buch von H. Houben 1903.

[3]) Uhde, Stadttheater in Hamburg S. 46.

[4]) Friesen, Ludwig Tieck 1871 Bd. 1 S. 166 f.

[5]) Porträts und Charaktere Bd. 2 S. 320 ff.

klagen, begreift Gutzkow nicht, wie dieser „fast atemlose, hetzende und gehetzte Hamlet, der also die Tatkraft gleichsam selber ist, nicht dazu kommt, Dänemarks Thron binnen 24 Stunden über den Haufen zu werfen". Kein Zweifel, daß die Mehrzahl der Beobachter da richtig gesehen, wo immer wieder das Fehlen des Humors und der Tollheit, die einseitige Ausmalung der Schwermut hervorgehoben wird. Was erst spätere Bearbeitungen, wie die seines Bruders, die wohl dieses schauspielerische Vorbild leitet, vorschreiben, führt er schon aus: er nimmt von der Mutter weinend unter Umarmungen Abschied, was schon L. Klein 1846 energisch ablehnt [1]. Jedenfalls steht er ganz unter dem Banne der Goetheschen Auffassung, wie er in seinem ganzen Wesen als glänzendster Epigone der Weimarschen Schule erscheint [2].

Bedeutsam wurde er auch dadurch, daß er zuerst das Gastieren im großen Stile betrieb. Den „Hamlet" hat er 154 mal gespielt. Auf seinen Wanderfahrten traf er mit manchem Rivalen zusammen, der ihm auch beim Publikum Konkurrenz machte, obwohl Emil zumeist, namentlich durch die Frauen, den Sieg erfocht. In Dresden war es zunächst sein Bruder Carl, der eigentlich erst den Hamlet, wie ihn Tieck gedacht, auf die Szene stellte, mit wild auflodernden Feuer, viel genialer und temperamentvoller als sein Bruder, aber ungleich massiger, roher und gewaltsamer, so daß die Gunst, die ihm anfangs zuteil wurde, sich bald verlor. In Wien stand er Ludwig Löwe gegenüber (1836), der, bei geringem geistigem Fonds seines Wesens, durch Energie und Kraft wirken muß, Eigenschaften, die gerade den Hamlet nicht übermäßig fördern. Mag auch hier seine glühende Leidenschaft in manchen Szenen fortgerissen haben, er blieb immer ein „als Hamlet verkleideter Bürgersmann", der allerdings der Natur treuer blieb, als der elegante Emil, in dem alles lag, einen ganz vollkommenen Hamlet zu schaffen, der sich aber von der Wahrheit weit entfernt hatte [3]. Es ist zwar die Stimme eines Feindes, die da spricht, aber Laube hat keinesfalls mit Unrecht schon 1846 Löwes Hamlet völlig verworfen, in dem „der Geist viel zu klein" erschien, ja sogar den bereits genannten Kunst über ihn gestellt, wo wenigstens eine Harmonie von Geist und Talent war [4]. Ihm mußte die Leidenschaft

---

[1] s. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 31 S. 46. Vgl. auch die Besprechung seines Breslauer Gastspiels 1861 in den Wiener Rezensionen über Theater und Musik Bd. 7 S. 348 f.

[2] s. besonders die Charakteristik Laubes in den Theaterkritiken usw. S. 410 ff.

[3] s. Costenoble a. a. O. Bd. 2 S. 64, 90, 280.

[4] s. Houben-Ausgabe Bd. 5 S. 131 f. Theaterkritiken usw. S. 400.

das wesentliche Element der Rolle werden, das Gedankliche, ja auch das Humoristische[1]) fiel gänzlich; „in seiner Darstellung waren bloß Zufall und Schicksal diejenigen Momente, die seine Tat verhindern; deshalb ist er auch bereit, jeden Moment, wo sich Anregung zum Handeln zeigt, ganz besonders zu akzentuieren“ [2]). So kommt Löwe, über Carl Devrient hinausgehend, aus seiner Individualität heraus wieder bis zum Schröderschen Hamlet zurück. In derselben Art haben ihn, ihrer Anlage nach, Ferdinand Esslair und Fedor Löwe, der 1860 in Stuttgart „extrem energisch“ erschien[3]), gefaßt.

Einen viel bedeutenderen Gegner traf Emil, als er nach Dresden zurückkehrte, in Bogumil Dawison. Auch er, dem der Liebhaberton wie die ruhige Reflexion versagt war, mußte den hitzigen Gewaltmenschen suchen und für Leidenschaft des Herzens Leidenschaft des Kopfes einsetzen; er ergänzte sie aber durch scharfe Dialektik und satirische Kraft, die bisher der Rolle gefehlt hatten. Gewiß mag er dabei, wie Laube meint, zu weit gegangen sein, so daß „die schmerzlichste Äußerung witzig“ wurde und „der ganze tragische Äther fehlte“. So war es schließlich „nur eine Gefälligkeit des Darstellers, daß er den König nicht schon im 2. Akte erstach“ [4]). Aber auf manche Beurteiler hat er faszinierend gewirkt, wie auf Liszt, der 1856 über seine Darstellung in Weimar schreibt [5]): „C'est un grand artiste et il y a de l'affinité entre sa virtuosité et la mienne. Il crée en reproduisant. Sa conception du rôle de Hamlet est tout à fait neuve. Il ne le prend pas comme un songe creux, succombant sous le poids de sa mission, ainsi qu'on est convenu de l'envisager depuis la théorie de Goethe (dans Wilhelm Meister), mais bien comme un prince intelligent entreprenant, à hautes visées politiques, qui attend le moment propice pour accomplir sa vengeance et toucher à la fois au but de son ambition en se faisant couronner à la place de son oncle. Ce dernier résultat ne pouvait pas être atteint dans les 24 heures — et les prévisions menagées par Shakespeare au rôle de Hamlet, ses intelligences et negociations avec l'Angleterre, clairement denouées à la fin du drame, justifient pleinement, à mon sens, la conception de Dawison, n'en deplaise à Mr. de Goethe et aux esthétiqueurs de la routine. Du même coup Dawison tranche aussi très affirmativement la question de

[1]) wie namentlich Der Gesellschafter 1833 Nr. 187 betont.
[2]) s. Kühne a. a. O. Bd. 2 S. 313.
[3]) s. Rezensionen 1860 S. 198.
[4]) Theaterkritiken S. 386 f.
[5]) La Mara-Briefe Bd. 3 (1894) S. 58.

savoir si Hamlet aime ou n'aime pas Ophelia. Oui, Ophelia est aimée; seulement, Hamlet, comme tout caractère exceptionnel, exige d'elle impérieusement le vin de l'amour et ne se contente pas du petit lait".

Moleschott schwelgt in Heidelberg in diesem erschütternden Kampfe von „Gewissen und Leidenschaft" [1]). Frenzel ist, ebenso wie Genast, von einzelnen künstlerischen Details, namentlich von seinem Spiele in der Schauspielszene, hingerissen [2]). Rötscher hört in der Szene mit Ophelia zu sehr den „scharfen Bußprediger" [3]). Was Vornehmheit betrifft, mußte er hinter Emil Devrient zurückstehen, ihm war sie höchstens angelernt, nicht, wie dem letztgenannten, angeboren [4]). So zerfällt Dresden in zwei sich heftig befehdende Lager. Gutzkow erklärt sich weder mit Emil Devrient noch mit Dawison ganz einverstanden: „Dawison wird anfangs überraschen, man wird sagen: Diese abspringende, bizarre, geistreich-ironisierende, dann sich wieder versuchsweise zur Tat aufstachelnde Natur ist der richtige Hamlet, und Münchener Gegner des Emil Devrientschen Hamlet haben dies gesagt. Man kann ihnen aber nicht beipflichten. Der erste Reiz der Dawisonschen Spielweise besticht für seinen Hamlet. Nach späterer Erwägung, und wenn man sich an die Tatsache der eminenten und von der üblichen deutschen Schauspielweise abweichenden Erscheinung Dawisons gewöhnt hat, kommt man zu der Überzeugung, daß sein Hamlet aus zwei unvermittelten Teilen besteht: aus einem konversationellen und einem monologischen ....beide Teile sind aber unverbunden.... der positive Grundmensch, das Individuum Hamlet fehlt. Könnte man beide Naturen, die Emil Devrients und die Dawisons verschmelzen, so würde man, glaub' ich, den alleinrichtigen Hamlet bekommen. Jener muß ablassen von seinem stürmischen Eifer, muß sich Hindernisse stellen, und wären es Wiederherstellungen der ausgestrichenen Zwischenreden und Szenen ....und dieser müßte etwas zu gewinnen suchen, was man sich freilich selbst nicht geben kann, die Poesie seiner Rolle. Der Emil Devrientsche Hamlet, der die Person Hamlets zu einer einheitsvollen, geschlossenen Blüte der Individualität macht, darf nicht fehlen. Aller Witz, aller Esprit der bewußtrichtigeren Auffassung ersetzt das warmblütige Leben des Dänenprinzen nicht". Wien scheint sich rascher gegen Dawison entschieden zu haben; das bezeugen nicht nur die abfälligen Urteile Laubes, der ihm das „Ur-

[1]) Für meine Freunde. Lebenserinnerungen. 1894 S. 245 f.

[2]) Berliner Dramaturgie Bd. 2 S. 272 f. Genast a. a. O. Bd. 4 S. 195.

[3]) Kritiken und dramaturgische Abhandlungen 1859 S. 151.

[4]) vgl. Varnhagen, Tagebücher Bd. 12 S. 124.

germanische" des Hamlet, das er „durch suchenden Geist" vergeblich zu ersetzen trachtet, abspricht [1]), sondern auch Stimmen der Presse, schon aus dem Jahre 1849, die bereits „von Verkünstelung" reden [2]) und sich 1868, wo er den Hamlet im Carltheater spielte, noch bedeutend verschärfen. Emil Devrient aber erreicht den Zenith seines Ruhmes in London, wo er 1852 und 1853 einen bedeutungsvollen Sieg über alle englischen Darsteller erringt [3]). Keine Bedeutung als Hamlet-Darsteller hat Eduard Devrient, der 1839 in Berlin auftrat. Was er über die Gestalt sagt, zu deren Studium ihm der Wilhelm Meister gar nichts geholfen, während er bedauert, daß Tiecks Dramaturgische Blätter nicht mehr bieten: ihr Grundzug sei „leidenschaftliche Bitterkeit, lebhafte Erregbarkeit, ein Sichverlieren in Stimmungen und Vorstellungen" [4]), zeigt ihn dem Bruder Carl viel verwandter als Emil.

Aus der Nachahmung Emil Devrients, die ihm 1847 bei seinem ersten Wiener Gastspiele noch vorgeworfen wird, und aus der Schule L. Tiecks wächst Josef Wagners Hamlet empor, den wir im Zauber von Erscheinung und Wesen, in der ganz einzigen Vereinigung von edler Melancholie und auflodernder Leidenschaft als reinste Verkörperung des Ideals, das die Romantik von dem Dänenprinzen geschaffen, festhalten müssen. Mit seiner tiefen Innerlichkeit, seinem schauspielerischen Gefühle gelang ihm der schwierigste Teil der Aufgabe, darum so schwierig, weil die Lösung für ihn unmöglich schien: der Denker Hamlet ging restlos in dem Menschen, den er auf die Szene stellte, auf, er war Voraussetzung und Basis, aber nicht Selbstzweck, und damit hatte Wagner, ohne hervorragende geistige Eigenschaften, erreicht, was so manchem grübelnden Künstler versagt war, interessant, geistvoll zu erscheinen: „er weiß nichts, er denkt nichts und leistet als Darsteller so Großes!" rief Adolph Böttger aus [5]). Wenn er neben dem Könige die Bühne betrat, konnte sich der Blick von der in Gram und Schmerz getauchten Gestalt nicht mehr losreißen. Die Wurzel seines Hamlet war „ein durch einen äußeren Vorfall, den Tod des Vaters gekränktes, von

---

[1]) s. Houbens Ausgabe Bd. 5 S. 3 f.

[2]) Theater-Zeitung Nr. 254. vgl. Rezensionen über Theater und Musik (1856) Bd. 2 S. 470.

[3]) G. Vandenhoff, Blätter aus dem Tagebuche eines Schauspielers. Übers. v. Winterfeld 1860. S. 245 ff. vermißt merkwürdigerweise „Anmut und Würde". Vgl. O. Beta in Vossische Zeitung 1869, Sonntagsbeilage Nr. 27.

[4]) Holtei, Briefe an L. Tieck Bd. 1 S. 175 ff.

[5]) Anna Löhn-Siegel, Aus der alten Coulissenwelt 1883 S. 252.

bösen Ahnungen gequältes und endlich durch die Enthüllungen des Geistes aus seiner Bahn geschleudertes, tiefes, hohes Gemüth" [1]). Er löste sich nicht in Tränen auf, er gab sich nicht den Geckereien der Narrenrolle hin, er hat auch keinen Helden und Tatmenschen aus dem Hamlet gemacht. Die Gipfel seiner Rolle lagen in den natürlichen Ausbrüchen der Leidenschaft, der Szene mit der Mutter und namentlich in den Liedstrophen nach dem Schauspiele. „Jeder Wiener weiß", schreibt Laube, „daß dies der Höhepunkt des Hamlet-Abends ist. Ein Sturm von Beifall begleitete immer Josef Wagner, wenn er rückwärts einhergehend vor dem Könige stürmisch diese Worte sprach." Auch Minor hebt diesen Moment besonders heraus, während Genast [2]) ihn abfällig Wolffs Spiele entgegenstellt: „Wolff blickte mit vorgebeugtem Körper dem Könige nach, bis dieser und sein Gefolge den Saal verlassen, als könne er es nicht erwarten, seinem Jubel freien Lauf zu lassen und unter Singen, Lachen und Tanzen recitierte er: „Ei der Gesunde" etc. Wagner hingegen vertrat dem Könige fast den Weg, und mit erhobenen Händen gesticulierend, bis zum Ausgange rückwärtsgehend, schleuderte er ihm wie ein Rasender obige Worte ins Gesicht. Das war denn doch wohl ein zu großer Ausbruch von tollem Benehmen und jedenfalls ein Misgriff in der sonst so vortrefflichen Darstellung". Der Einfluß Tiecks äußert sich darin, daß er, wie berichtet wird, wenigstens einige Zeit an dessen Auffassung des Monologes festhält. Von Jahr zu Jahr wächst der Künstler in dieser Rolle, und Publikum wie Kritik sprach mit Zedlitz, der 1857 schreibt, daß „Wagner ihm als Incarnation aller Poesie erschienen. Ich erinnere mich nie, einen Hamlet wie ihn gesehen zu haben, Anschütz in seiner besten Zeit mit inbegriffen" [3]).

Die überwältigende Macht der von ihm geschaffenen Gestalt sollten seine Rivalen und Nachfolger schmerzlich fühlen: weder Dawison, noch der 1854 gastierende, in Berlin so gefeierte Dessoir vermochten es über ihn zu siegen, Lewinsky und Sonnenthal, die sein Erbe noch bei seinen Lebzeiten anzutreten hatten, drückte die lebendige Erinnerung der Theaterbesucher zu Boden.

Joseph Lewinsky, der zuerst in die Bresche trat, entbehrte der wichtigen Eigenschaft des Liebhabers, ohne die ein Hamlet undenkbar

[1]) I. Minor in „Fünfzig Jahre Hoftheater" Bd. 2 S. 70 ff.

[2]) Tagebuch Bd. 4 S. 64.

[3]) Neue Freie Presse Nr. 724. Ähnlich spricht noch A. Winds „Aus der Werkstatt des Schauspielers". 1903 S. 72.

ist, zugleich war ihm ein allzu grübelnder Verstand eigen, der wieder die Figur sofort in ein schiefes Licht setzt. „Es fehlten ihm alle natürlichen Bedingungen“ sagt Minor [1]), und auch Laube [2]) kommt über respektvolle Anerkennung des Fleißes nicht hinaus, selbst sein Lob der Stelle „Geh' in ein Kloster“, die Lewinsky „wie ein entsagender Liebhaber, der Abschied nimmt“ brachte, scheint ebensowenig berechtigt, als das Rühmen seines „guten Geschmacks“, der ihn die Schreibtafel beiseite zu lassen hieß. Adolph Sonnenthal hatte vor Lewinsky den Liebhaber voraus und dessen warme Töne, die, nach Laube, für einen vollen Hamlet unentbehrlich sind. Auf der einen Seite in dicke Tränen getaucht, im ersten Monologe völlig verweint, ganz ähnlich wie einst Garrick und Brockmann, auf der anderen Seite allzu flott und bürgerlich, urgesund, fehlte diesem Hamlet jede Spur des tragischen Stempels, der Joseph Wagner so tief eingedrückt war. „Es war ungefähr das Niveau der comédie larmoyante oder des bürgerlichen Trauerspiels oder des Rührstücks der Birch-Pfeiffer, auf dem er sich bewegte“. Und so viel er daran arbeitete, die Rolle wurde nicht anders: „Sonnenthal hat sich von ihr eher entfernt, als ihr genähert“ [3]). Aber — eine alte Erfahrung: das Publikum, die schnell vergessende und absterbende alte, wie die erinnerungslose junge Generation hat sich ihm genähert und den Maßstab nur von seinen Nachfolgern genommen, gegen die er freilich oft als echt tragische Natur erschien. So sagt Laube in seinen „Erinnerungen“, seines Urteils über Sonnenthal, als er nach Wagners Tode den Hamlet spielte, er sei ein Hamlet, welcher am Leben bleiben könne, gedenkend: „Heute schon macht man diese Bemerkung nicht mehr, denn das Publicum selbst vermißt schon den tragischen Odem nicht mehr“ [4]). Und L. Speidel, der 1868 das erste Auftreten mit den Worten begrüßt hatte: „Das ist ein Ereignis, aber kein glückliches“ und die ganze Leistung einen völligen Mißgriff nannte [5]), feiert ihn bei Gelegenheit des Münchener Gesamtgastspiels 1880: „Herr Sonnenthal commentiert nicht, wie selbst Dawison noch hin und wieder getan, er stellt einfach dar. Er erschöpft den Hamlet für Auge und Ohr“ [6]). Auch nach Amerika

[1]) im Neuen Theater-Almanach 1899.

[2]) Theaterkritiken S. 123 ff.

[3]) I. Minor in den „Biographischen Blättern“ Bd. 2.

[4]) Houbens Ausgabe Bd. 7 S. 38; Bd. 9 S. 233.

[5]) Presse Nr. 269.

[6]) L. Eisenberg, Ad. Sonnenthal 1900[2] S. 219 ff. Er hatte den Hamlet schon 1859 in Straßburg (S. 99 f.), 1861 in Königsberg gespielt (S. 123 ff.). vgl. I. Lepsius in Schauspieler und Bühne, hergg. v. I. Lepsius und L. Traube Heft 1 (1880) S. 74 ff.

trug er ihn 1885, wo er freilich teilweise scharfer Anfechtung ausgesetzt war. Zu den Eigenheiten seiner Auffassung zählt, daß er, wohl durch Laubes Bedenken bestochen, längere Zeit die Stelle vom „unentdeckten Land“ aus dem Monologe fortließ [1]).

Das Todesgeweihte, Düstere, das diesem Hamlet fehlte, war Emmerich Robert, der diese Rolle im Stadttheater mit Laube studierte, im vollsten Maße eigen. Aber — es hingen stets die Wolken über ihm; die Rolle entbehrte der helleren Farben, die sie notwendig braucht, um nicht eintönig zu werden. Der Humor, wie die große, echte Leidenschaft fehlte der äußerst ausgeglichenen, aber nicht genügend eigenartigen Leistung, die Laube freilich, als wohlwollender Direktor, neben die Jos. Wagners stellt [2]).

Fast gar nichts ist über den Hamlet Friedrich Mitterwurzers bekannt. Als er ihn in Wien 1867 als Gast spielte, fiel er sehr ab, man nannte seine Leistung ganz unreif und ein Gemisch aus Emil Devrient und Dawison [3]). Als er ihn in den achtziger Jahren in Berlin wieder vorführte, bewunderte ihn Zabel [4]) sehr, namentlich in der Szene mit dem Geiste, die er vom Publikum abgewendet spielte, trotz der Ungleichmäßigkeit. Aber in Wien scheint er die Rolle weiter gar nicht, im Auslande sehr selten gebracht zu haben, da die größeren Charakteristiken seiner Persönlichkeit über sie schweigen.

In Berlin folgte auf Emil und Eduard Devrient ein an Kunst gemahnendes wildes Temperament in Moriz Rott (1832), der „cholerischeste Hamlet“, den Kühne je gesehen [5]), der auch in Wien 1840 abgelehnt wurde. Nach ihm wirkten neben dem wenig nennenswerten Krüger L. Löwe (1838) und Baison (1844) etwas harmonischer, von 1846 ab bringt Hermann Hendrichs eine gemäßigtere, aber doch an geistiger Kraft allzuarme Leistung [6]). Berlin ist okkupiert vom naturalistischen Hamlet. Um so größer war der Rückschlag, den das Erscheinen Ludwig Dessoirs übte.

Die typischen Gegensätze zwischen nord- und süddeutscher Schauspielkunst verkörpern sich in Dessoir und Wagner, der in Berlin 1848

---

[1]) s. H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker Bd. 2 S. 249.

[2]) Houbens Ausgabe Bd. 7 S. 36 f.

[3]) Neue Freie Presse Nr. 1094. Presse Nr. 256.

[4]) Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken über das deutsche Theater 1900 S. 439 ff.

[5]) a. a. O. Bd. 2 S. 320.

[6]) H. Uhde, Stadttheater in Hamburg S. 145.

und 1849 seinen Hamlet vorgeführt hatte: der eine gestaltet die Rolle ganz aus dem Gefühl, der andere aus dem Verstand. Wagner wußte nichts von einem Kommentare, Dessoir wird der schauspielerische Interpret Rötschers, der ihn auch entsprechend als „volle Persönlichkeit" feiert [1]). Er erscheint Frenzel 1847 eintönig und farblos, voll Logik, ohne Adel und ohne Leidenschaft [2]), und Speidel rechnet ihn, als er 1854 in Wien erschien [3]), zu „jener Klasse denkender Schauspieler, die, ohne viel Natur zu haben, mit ihrer Kunst so weit reichen, a's eine künstlerische Reflexion standhält". Hebbel, der ihn 1851 in Berlin sah, findet gute Momente, er „spielt aber so, als ob Hamlet schon begraben wäre und wie im Nachtraume spräche" [4]), während G. Keller ihn merkwürdigerweise „zu lebendig und geräuschvoll" nennt [5]). Von 1857 ab alterniert in Berlin mit ihm Gustav Berndal, der in seiner nüchternen Korrektheit eine gewisse Verwandtschaft mit ihm gehabt haben muß, aber jedenfalls weit hinter ihm zurückstand. „Wäre Hamlet", so schreibt Frenzel [6]), „ein Professor der Rhetorik, ein Lehrer der Beredsamkeit, so wäre Herr Berndal der beste Hamlet, der je gelebt." Er gibt nur den Grübler, ganz nach Rötscher, der in Hamlets „rein theoretischer" Natur „das Prinzip des Denkens als die absolute Macht der Dialektik und Kritik" erkennen will [7]). So steht seine Auffassung im Widerspruch zu der Oechelhäusers, dessen Bearbeitung er in Berlin einführte. Dieser, auf Ulrici fußend, hat eine kräftige, gesund angelegte Natur, nicht einen tatlosen Träumer gefordert, wenn er auch den Denker in einen ethischen, für ihn unlösbaren Konflikt verwickelt sieht. Aber auch Maximilian Ludwig, der noch im selben Jahre wie Berndal den Oechelhäuserschen Hamlet gab, entspricht diesem Ideale nicht. Doch Poesie der Erscheinung, echte Vornehmheit war ihm eigen, der melancholische Ton, den er durchaus festhielt, machte gelegentlich einen hinreißenden Eindruck, so daß er an Josef Wagner gemahnte, dem er sich freilich „an künstlerischer Reife, an edler Melancholie der schönen Linie" nicht an die Seite stellen durfte [8]). Es ist seine Natur, die ihm viel für den Hamlet

[1]) Kritiken und dramaturgische Abhandlungen S. 185.
[2]) Berliner Dramaturgie Bd. 2 S. 280.
[3]) Lloyd Nr. 188.
[4]) Briefe, hergg. v. R. M. Werner Bd. 4 S. 275.
[5]) Baechtold, G. Keller Bd. 2 S. 106.
[6]) Berliner Dramaturgie Bd. 2 S. 50.
[7]) Cyclus dramatischer Charaktere 1844 S. 99 ff.
[8]) M. Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert 1904 S. 657.

mitgegeben [1]. Jedenfalls wurde er der Hamlet Berlins, und sein großer Erfolg drückt sich schon darin aus, daß er 1874 ihn sechzehnmal spielen konnte.

Von der rednerischen Seite nahm Ernst Possart die Rolle, die er wesentlich nach Bodenstedts Auffassung [2], die einen psychischen Defekt in Hamlet konstatierte, gespielt haben soll. Er zählt zu den Schauspielern, die ein sorgfältig zusammengefügtes Mosaik für eine Einheit halten [3], darin glich ihm Friedrich Haase, der, in Chargen vortrefflich, den Hamlet mit den unausstehlichsten koketten Mätzchen überlud und „vor lauter Prinzsein es nicht zum Menschwerden" kommen ließ [4], und Carl Sontag [5]. Auch Ludwig Barnay, dem die Natur viel für den Hamlet mitgegeben, sündigte durch sein Spielen mit Erscheinung und Organ, und wirkte nur äußerlich, wenn er auch selbst die Forderung aufstellte, Hamlet „müsse mit dem Herzen, nicht mit dem Kopfe erfaßt werden". [6] Die letztgenannten Künstler sind dadurch bedeutungsvoll, daß sie nur ausnahmsweise festen Sitz nahmen, und auf unzähligen Gastspieltourneen dieselben Rollen immer von neuem durch die ganze Welt trugen. So hat Barnay den Hamlet nicht weniger als 156 mal gespielt. Diese gefährlichen Vorbilder wirkten auf den Bühnen, wo sie erschienen, furchtbar nach, und die Originalitätshascherei feiert zweifelhafte Triumphe. Das stumme Spiel in der Schauspielszene rief die grotesksten Windungen und Verrenkungen hervor, das Auftreten gegen den König wird gelegentlich zu einer erheiternden Insulte, und der fingierte Wahnsinn nahm sich Dinge heraus, daß Claudius den frechen Burschen sofort hinter Schloß und Riegel hätte legen müssen; der eine Hamlet spielte dem Güldenstern eine ganze Arie auf der Flöte vor oder wischte Ophelia bei seiner Schmährede „Gott hat Euch ein Gesicht gegeben und Ihr macht Euch ein anderes" die Schminke von den Wangen und zeigte das rotgefärbte Taschentuch den Zusehern, der andere erdrückte das arme Mädchen in seinen Umarmungen, daß sie fast erstickte, der dritte stieß sie von sich, daß sie blaue Flecke bekam usw. [7] So wird

[1]) vgl. Th. Fontane, Causerien über Theater, hergg. v. P. Schlenther 1905 S. 366.

[2]) Westermanns Monatshefte Bd. 19 S. 77 ff.

[3]) Bodenstedt im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 2 S. 272.

[4]) Martersteig a. a. O. S. 451. Shakespeare-Museum Bd. 1 S. 88 ff.

[5]) vgl. seine „Schimpfereien" 1894.

[6]) Deutsche Revue 1901, 1, S. 103 ff. (vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 37 S. 283 und Literarisches Echo Bd. 3 S. 636) und seine „Erinnerungen" 1903.

[7]) s. Winds a. a. O. S. 179 f.

der Hamlet hilfloses Opfer der Virtuosen. Dazu trug auch das Erscheinen fremdsprachiger Künstler bei, in deren Repertoire selten dieses Paradestück fehlte.

Während wir aber beim „Lear“ oder „Othello“ die tiefgehenden Einflüsse, die die Italiener auf die deutsche Schauspielkunst übten, nicht übersehen dürfen, ist beim „Hamlet“ ihre Einwirkung eine sehr geringe. Ganz natürlich: nichts liegt der romanischen Schauspielkunst ferner als diese in ihrem innersten Kerne deutsche Figur, und alle Künste der Konversation, all das Temperament, das über die Szene mit der Mutter ausgegossen war, machten weder Rossi noch Salvini zum wirklichen Hamlet. Ernesto Rossi ist für Fontane (1881) nur „ein Italiener, der Helsingör und Wittenberg aus den Coupéfenstern kennengelernt hat. Am wenigsten hat er geträumt und gegrübelt und innerlich Einkehr bei sich gehalten. Er hat nicht sich seiner Rolle, sondern die Rolle seinen Begabungen angepaßt. Er gestikuliert und deklamiert, er läßt seine schöne Hand und seine schöne Stimme wirken und bemächtigt sich siegreich und fortschreitend der Sinne derer, die nichts weiter verlangen als einen sinnlichen Eindruck. Ich fand seinen Hamlet undänisch, unhamletisch, unshakespearisch..... was übrig blieb, war nichts als das Gefühl, einen an Prinz Hamlet erinnernden Prinzen gesehen zu haben, der aber doch kein Hamlet war.“ [1]) In Einzelheiten, wie dem oben erwähnten Spiel mit dem Fächer Ophelias oder dem Abstauben des Totenschädels oder der herrlich ausgeführten Fechtszene mag er wohl die deutschen Schauspieler belehrt haben; einen sichtlichen Einfluß „bei der Übersetzung Hamlets ins Sinnliche, Hörbare, Anschauliche“, den Speidel auf Sonnenthals Gestaltung feststellen will [2]), vermag ich nicht wahrzunehmen. Etwas näher scheint wohl Tommaso Salvini der Gestalt gekommen zu sein, wenigstens kam auch der Denker zu Worte. Aber, wenn wir Hamlet auch noch so viel heißes Blut zusprechen, die sentimentale Grundlage darf nicht fehlen, und „der Italiener ist niemals sentimental“. Dieselbe Frage, die schon bei Löwe u. a. gestellt wurde, kehrt hier noch dringender wieder: „warum Hamlet dem Könige nicht schon im 2. Akte den Garaus mache?“ So ist weder Rossi noch Salvini „dem nordischen Prinzen im höchsten Sinne gerecht geworden“ [3]).

Noch weniger aber die jungen Italiener. Ermete Novelli, so groß in Rollen, die charakterisierende Kleinarbeit fordern, weiß mit

[1]) Causerien S. 409 ff. Frenzel, Berliner Dramaturgie S. 312.

[2]) Eisenberg a. a. O. S. 220.

[3]) J. Minor in Deutsche Rundschau Bd. 90 S. 157 ff.

der seinem ganzen Wesen widersprechenden Aufgabe so gut wie gar nichts anzufangen. Schon sein dem Grotesken sich näherndes Exterieur widerspricht ihr. Und er geht am weitesten in der Auffassung Hamlets als eines Wahnsinnigen, die er durchaus festhält. So ist das Wesen dieser Rolle: Übertreibung. Er übertreibt, wenn er bei der Stelle: „Worte, Worte, Worte!“ mit blödem Grinsen die Blätter des Buches, das er in der Hand hält, abreißt und sie Polonius überreicht, er übertreibt, wenn er in der Opheliaszene, nachdem er mit einem Tigersprunge die Gardine aufgerissen, um den rasch entfliehenden Lauscher zu ertappen, Ophelia geradezu mit „Koth“ überschüttet, sie „anspeit“, wie die Ausdrücke eines Beobachters lauten [1]); er übertreibt, wenn er die Reue über den Mord des Polonius durch grelles Aufschluchzen, ein Kruzifix von der Wand reißend und auf die Leiche werfend, markiert. Und eine Virtuosenleistung schlimmsten Zeichens ist der sterbende Hamlet, der nach asthmatischen Anfällen in gräßlichem Husten seine Seele aushaucht. Ich muß allerdings gestehen, daß ich, als er die Rolle in Wien spielte, diese Exzentrizitäten, die der erwähnte Berichterstatter in Mailand 1907 mit angesehen, nicht bemerkt habe, sondern vielmehr den Eindruck einer absoluten Hilflosigkeit und Ohnmacht, die Rolle einheitlich zu gestalten, hatte. Ebenso ist aber auch, was von Ermete Zacconi berichtet wird [2]), der den Hamlet meines Wissens in Deutschland nie gespielt hat, keineswegs geeignet, uns einen besseren Begriff von den jüngsten italienischen Darstellern beizubringen.

Einen Schritt näher trat uns der Franzose Mounet-Sully, dessen Hamlet gewöhnlich stark unterschätzt wird. Man sehe über Lächerlichkeiten hinweg, wie das Spiel mit dem Fächer, in den er mit den Fingerspitzen Gucklöcher stößt, um den König durch sie zu fixieren; man rechne mit dem Alexandriner-Pathos, das breit und singend die Monologe durchklingt; aber wer muß sich nicht dem ungeheuren, hinreißenden Temperament gefangen geben, das in der Szene mit der Mutter, die er freilich fälschlich mit dem Dolche bedroht, lebt, oder in dem unter Rossis Tradition stehenden wütenden Zerstampfen des Medaillons, das er ihr vom Halse gerissen. Wer wird nicht bewundern, wie bei ihm sich das Denken in schauspielerische Aktion umgestaltet [3])? Daß es schwer

[1]) F. Koffka in Schaubühne (1907) Bd. 3, 2, S. 102 ff.

[2]) W. Reiss ebenda (1906) Bd. 2 S. 717 f.

[3]) A. v. Berger, Studien und Kritiken S. 127 Barnay Erinnerungen Bd. 2 S. 111. Winds a. a. O. S. 180. A. Klaar, Vossische Zeitung 1904 Nr. 353. Preuss. Jahrbücher Bd. 132 S. 541 ff.

hält, ihm und den Italienern immer gerecht zu werden, das verschulden zum Teil auch die greulichen Verarbeitungen, sowohl die italienischen, die ganz auf die eine Rolle zugeschnitten sind, als die französische von P. Maurice, die eine große Liebesszene zwischen Hamlet und Ophelia hinzudichtet. Ganz absehen können wir von de Max, der 1904 den Hamlet im Theater des Westens elend verhunzte.

Von ganz anderem Gewichte war es, wenn Landsleute des Dichters sein Werk einem deutschen Publikum vorführten. Sie wären gewiß die Nächsten dazu, eine autoritative Stellung in Fragen der Shakespeare-Darstellung einzunehmen. Aber schon Garrick hat sich mit seiner Einrichtung weit, weiter noch als die deutschen Bearbeiter, vom Original entfernt, und die Schauspielkunst Englands hat nach keiner Richtung eine führende Rolle jemals eingenommen. Tieck hat von manchen Enttäuschungen, die ihm der Hamlet Kembles und Keans bereitet hat, zu erzählen gewußt, und namentlich die Einrichtung, die den Totengräbern Raum zu spaßhaften Einlagen zugesteht, oder die gänzlich poesielose Darstellung des Geistes scharf verurteilt [1]). Schon im Jahre 1794 erschien eine Truppe in Hamburg, unter Leitung des Edinburger Schauspielers Williamson, eines guten Hamlet, neben einer vortrefflichen Ophelia Miß Fontenelle [2]). Einige kleinere Truppen erreichten sporadisch im Laufe des 19. Jahrhunderts den Kontinent, z. B. eine mit Phelps an der Spitze in Leipzig 1859; erst mit dem Amerikaner Edwin Booth, der 1883 zu Berlin und Wien in entsetzlichen gemischtsprachigen Vorstellungen auftrat, brachte ein vom Genius Shakespeares berührter englischer Darsteller den Hamlet vor das deutsche Publikum. An Josef Wagner gemahnte die wundervolle, fürstliche Erscheinung; das Spiel der Hände, die Bewegung des Körpers waren von einer Durchbildung, die selbst die Italiener beschämte, das schwache, spröde Organ, das bei seinem herrlichen „Lear“ nicht ganz ausreichte, fand gerade hier in der meisterhaften Behandlung der Rede und klugen Steigerung aus Halbtönen heraus ungeahnte Wirkungen. Was er verkörperte, war im wesentlichen der Hamlet des Wilhelm Meister: ein Melancholiker, der sich an der Tat, die er nicht vollbringen kann, verzehrt. Er bricht unter seiner Aufgabe zusammen, nicht nur geistig, sondern auch physisch, das Gebot des Geistes wirft ihn zu Boden, nur mühsam richtet er sich an seinem Schwerte empor, und die Szene mit

[1]) Kritische Schriften Bd. 4 S. 335, 351.

[2]) Annalen des Theaters Heft 16 S. 86 f.

den Freunden spielt er in einer Art geistiger Verwirrung, wie auch weiterhin der gemachte Wahnsinn oft in wirklichen überzugehen droht. So bricht er nach der Schauspielszene in ein langes, maßloses Gelächter eines Verrückten aus. Unübertrefflich war die dialektische Führung der Rede, die herrliche Klarheit in der Auseinandersetzung der Monologe, während die Szene mit der Mutter doch zu gedämpft herauskam. Ganz wie in der älteren deutschen Tradition hatte er zu viel Tränen, namentlich in der Szene mit Ophelia, über die Furneß berichtet [1]: „As he turned toward Ophelia for the last time, all the bitterness, all the reckless violence seemed to die out of him; his voice was full of unutterable love, of appealing tenderness, of irrevocable doom, as he uttered the last: To a nunery go! and tottered from the room as one who could not see for tears.“ Meisterhaft war die Ausführung des Kampfes, den er, mit vielen neueren Kommentatoren, als Handgemenge faßte. Auffallend ist, daß auch Booth bei der Stelle vom „Wanderer“, der nicht mehr wiederkehrt, stutzte. Auch seine Bearbeitung, die von William Winter stammte, war barbarisch genug, sie strich z. B. gleich die ganze Eingangsszene völlig und arbeitete einseitig die Virtuosenrolle heraus [2].

Auf Berlin scheint sich das Gastspiel des Lyzeumtheaters unter Führung von Forbes Robertson beschränkt zu haben, dessen Hamlet in feiner stilisierter Kunst, in der Art Burne-Jones, ein durchgeistigtes vornehmes Wesen vorführte, dem das Denken zur Leidenschaft geworden, die es verzehrt [3]. Auch die letzte englische Gesellschaft, die Beerbohm Trees von His Majestys Theatre, ist auf dem Kontinente (1907) nicht weiter gedrungen, der Eindruck, den in Berlin der „Hamlet“, obwohl er sich von den sonst beliebten Ausstattungsmätzchen und melodramatischen Effekten frei hielt, machte, war eine allgemein empfundene Enttäuschung [4].

War den Romanen der Hamlet verschlossen, der Frau, welcher Nationalität auch immer, hätte er sich von selbst verbieten sollen. Auf dem Kontraste zwischen der männlichen Erscheinung und einem fast weibischen Zurückbeben vor der Tat beruht, wie immer man die Rolle

---

[1]) Variorum edition Bd. 4 S. 256. Loening a. a. O. S. 281.

[2]) Vgl. R. Genée, Vossische Zeitung 1883, 21. Januar, F. A. Leo im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 18 S. 270ff. Bulthaupt ebenda Bd. 24 S. 89. A. v. Weilen in Montags Revue (Wien) 1893 Nr. 25.

[3]) s. E. Heilborn in Nation Bd. 15 S. 354 f.

[4]) S. Jacobsohn in Schaubühne Bd. 3, 1, S. 426. Ernst Mayer in Bühne und Welt Bd. 9 S. 29 und H. Stümcke (ebenda) S. 122.

auffasse, ein gut Teil des Charakters. Aber die Lorbeeren, die einst Frau Abt errungen, lockten auch spätere wagemutige Damen mächtig an: „Zur Zeit Shakespeares spielten bartlose Jünglinge die Frauen, nun geben flaumbärtige Mannweiber die Männer" hieß es schon damals. Zwei Auffassungen boten sich, die zur Hamletgestalt zu führen schienen: die eine bedingte Verzichtleistung auf Weiblichkeit gegen ein angenommenes männliches Wesen, die andere, natürlichere, ließ den Mann einfach liegen und spielte den Hamlet frisch und unbekümmert als eine „Hosenrolle" wie manche andere. Fast scheint von zwei großen Übeln, wie dieser „She-Hamlet" immer sein wird, dieses noch das kleinere. Aber zumeist gingen die Darstellerinnen den ersten Weg. In ganz Europa berühmt, besser gesagt: berüchtigt, wird Felicitas von Vestvali, die den Hamlet in den sechziger und siebziger Jahren über eine Unzahl deutscher und ausländischer Bühnen trug und einen, natürlich rasch nachlassenden Kuriositätserfolg errang. Flott und unternehmend genug sah der Prinz mit den leuchtenden Augen und dem kleinen Schnurrbärtchen aus. Jedenfalls verfügte sie über eine große schauspielerische Technik: „ein weiblicher Dawison" schreibt Gabillon 1869[1]), „alles Detail, aber virtuosenhaft, hie und da mit immenser Wirkung", während sie die „Wiener Zeitung" zur selben Zeit schon als „Karrikatur" abfertigt. In Hamburg 1868 nimmt sie nicht nur das enthusiasmierte Publikum, sondern auch die Kritik ernster[2]). „Sie muß", sagt die „Allgemeine Theaterchronik" aus Leipzig 1873, „zunächst einen Mann spielen, um den Hamlet darzustellen. Sie basiert ihre Kunstleistung nicht auf die Natur ihres Wesens, sondern auf ein widernatürliches Kunststück. Will und kann man aber absehen von jenen an die Kunstleistungen des Fräulein von Vestvali zu stellenden Forderungen und dieselben mehr nur ihren Intentionen nach betrachten, so hat man denselben die größte Anerkennung immerhin zu zollen, um gerecht zu sein. Sie interpretiert die Rolle meisterhaft und kann manchem guten Hamletdarsteller noch als nachahmungswürdiges Vorbild gelten."[3]) Eine eben solche usurpierte Männlichkeit machte auch den Hamlet Adele Sandrocks völlig unleidlich, den schon früher Clara Ziegler, die nie einen wahrhaft weiblichen Ton besaß, in derselben Art gelegentlich vorgeführt hatte. Daß

[1]) Tagebuchblätter, Briefe, Erinnerungen, hergg. von Helene Bettelheim-Gabillon 1900 S. 152.

[2]) s. Uhde a. a. O. S. 544 ff.

[3]) Vgl. den abfälligen Bericht von Em. Bürde aus Dresden 1873 in Gegenwart (Berlin) Bd. 3 S. 328 ff.

die Sandrock die Rolle, wie sie erklärte, für ihr „Innenleben" brauchte [1]), rechtfertigt ihr Auftreten durchaus nicht, das eine durchaus forcierte Leistung brachte, lediglich auf Sensation, die allerdings versagte, und Rivalität mit dem angekündigten Hamlet der Sarah Bernhardt (1899) berechnet, die allerdings genau das Gegenteil gab. Möglich, daß auf sie das drollige amerikanische Buch von P. Vining „Das Geheimnis des Hamlet" (deutsch 1883) einwirkte, das, ältere Ideen konsequent ausführend, den Prinzen für ein verkleidetes Mädchen erklärt und den ganzen Charakter als weibisch zergliedert. Man sah keinen Mann, keinen Hamlet, aber die Französin gab wenigstens sich und wich allen Unnatürlichkeiten aus. So hörte man den Monolog ganz wundervoll gegliedert sprechen, sah eine graziöse Ephebenfigur glänzende Fechterstellungen einnehmen und kränkte sich nicht sonderlich über kleine Späßchen, so, wenn sie die Köpfe von Rosenkranz und Güldenstern zusammenstieß, dem Polonius auf den Magen schlug und ihm eine Fliege vor der Nase wegfing, oder dem König in der Schauspielszene den Rücken zukehrte, um plötzlich die Estrade hinaufzuklettern und ihm in das entsetzte Gesicht, das sie mit einer Fackel beleuchtete, zu fauchen. Das war ja gar nicht mehr unser Hamlet, obwohl die Übersetzung von E. Morand und M. Schwob höchst anerkennenswert ist, so wie auch die Aufführung die Eingangsszene, die so oft gestrichen worden, ja sogar die Erscheinung des Fortinbras bewahrte, während merkwürdigerweise die Schauspielerregeln ausfielen. Gänzlich ermangelte dieser Hamlet des Ausdrucks für das Gespenstische, Rhetorik im Sinne der französischen Romantik herrschte in der Szene mit dem Geiste und der Mutter; den Gruß, den Rostand ihr zurief, wird Deutschland kaum nachsprechen:

„Dir ist es wohl bewußt, daß oftmals, wenn du spielst,
Du Shakespeares Lippen leicht auf deinen Fingern fühlst". [2])

Gerade die weibischen Elemente sind es, die in der neueren deutschen Auffassung des Hamlet immer mehr zurücktreten. Die Kräfte, welche das neue Reich geschaffen, machen ihre Macht auch dieser Gestalt gegenüber geltend, in der man, ironisch wie lobpreisend, ein Bild von Deutschland selbst gesehen hatte. Ohne wieder in den Schröderschen Tatmenschen zurückzufallen, hatte Oechelhäuser der hängenden Trauerweide, wie sie

[1]) Theater-Almanach für das Münchener Schauspielhaus 1900 S. 112 f. E. Kalckschmidt im Kunstwart Bd. 13, 2, S. 81. Bühne und Welt Bd. 7 S. 157.

[2]) Vgl. A. Lindner in Bühne und Welt Bd. 2 S. 185 ff., vgl. Bd. 3 S. 24. L. Hevesi im Fremden-Blatt (Wien) 1899 Nr. 281. A. v. Weilen in Montags-Revue (Wien) 1899 Nr. 41.

das Treibhaus der Bühne züchtete, den Krieg erklärt, und Devrients Bearbeitung bemüht sich, „Leidenschaftlichkeit und Jugendlichkeit“ hervorzukehren gegen jene „elegisch kontemplative Wiedergabe nur des geistigen Reichtums der Rolle, welche in Deutschland lange Zeit eine fast mustergültige Bedeutung fand“. Und in diesem Geiste hat auch Otto Devrient, der Interpret dieser Bearbeitung, den Hamlet angelegt, wenn auch, wie bemerkt wird, seine Mittel nicht entsprachen [1]).

Mit dem Ende der achtziger Jahre beginnt unter Herrschaft des Naturalismus, der das Ensemble zu seiner Bedeutung emporhob, wozu bereits die Meininger den entscheidenden Vorstoß getan, eine starke Reaktion gegen das Virtuosentum, und die wandernden unsteten Gäste werden auf den deutschen Bühnen seltener willkommen geheißen. So hält der „Hamlet“ seinen Platz auf den großen deutschen Bühnen fest, und eine ruhige, stete Entwicklung ist seinem Darsteller vergönnt, Hand in Hand geht eine sichtliche Vertiefung, und diese steht unter dem ungeheueren Einflusse, den Ibsen übt. Der „Hamlet“ der Gegenwart wird psychologisch studiert, und, mag da auch Literatur und Schauspielkunst in Theorie und Praxis so manche beklagenswerte Ausschreitung nach dem Pathologischen hin begehen, man achtet sorgsam, wie sich „Blut und Nerven“ in ihm vermischen und sucht dies mit den neuen seelischen Erkenntnissen, die das nordische Drama gebracht, zum schauspielerischen Ausdruck zu bringen. So legt nunmehr Paul Wiecke in Dresden den Hamlet ganz als Neurastheniker an, so sehr er in der Gesamtauffassung, die den zärtlichen Sohn hervorkehrt, wie in Einzelheiten, wo er zuweilen direkt noch Wolff folgt, wenn er z. B. in der Szene mit der Mutter ihr in den Schoß fällt, in der älteren Tradition steht [2]). Namentlich das Schlagwort H. Türcks vom „Genie Hamlet“, das schon Taine angedeutet hatte, hat zwar manche Bizarrerien auf dem Gewissen, in denen sich allzu geistvolle Darsteller gefallen, aber gerade dieser Schriftsteller hat in seinem Gedanken, Hamlet stehe in einem kritischen Übergange zwischen optimistischer, durch den Zusammenbruch seiner Ideale schwer erschütterter Jugend und tatkräftiger Männlichkeit, die Leistung eines Künstlers stark beeinflußt, in der sich alle modernen Hamletinterpretationen schauspielerisch zu verkörpern scheinen: ich meine Josef Kainz.

[1]) s. A. Winds in Bühne und Welt Bd. 6 S. 818 f.

[2]) Ad. Winds im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 42 S. 86 f.

Von keinem anderen Darsteller hält es so schwer, ein halbwegs einheitliches Bild zu gewinnen. Zwischen seinem ersten Hamlet und seinem letzten liegen Jahre einer starken, eigenartigen Entwicklung, aber auch von einer Vorstellung zur anderen wechselt die Auffassung in sprunghafter launischer Stimmung. Wer imstande wäre, Kainz' Hamlet durch jedes Stadium seiner Bühnenform zu verfolgen, würde nicht nur die Geschichte einer Rolle, sondern das Bild des ganzen Schauspielers zeichnen können. Großartigere Voraussetzungen für einen modernen „Hamlet" finden sich nicht wieder vereint: die jugendliche, geschmeidige Gestalt, die durchgebildete Bewegung, die bald knabenhafte, bald scharf männliche Stimme, der Ton des Liebhabers, zugleich mit den Akzenten schärfster Ironie, hinreißende Dialektik und gewaltige Rhetorik, geistige Durchdringung bis in die tiefsten Gedanken. Als er 1897 im Burgtheater mit der Rolle erschien, lastete noch der Druck von Kommentaren auf ihm, denen folgend er im Prinzen den Mann hinstellte, der erst Klarheit haben muß, ehe er handeln kann. „Seine Melancholie entspringt nicht aus seiner Schwäche, sondern aus seiner, ihm durch seine Lage aufgezwungenen Betrachtung des gemeinen Ganges dieser Welt" [1]). Die Szene mit Ophelia gab er voll Mitleid, das aber der Mutter gegenüber merkwürdig versagte. So war schon damals der Ton des Gefühls ein schwacher. Aber meisterhaft schied er die Momente der Leidenschaft von denen der Reflexion, auch äußerlich dadurch markiert, daß er „Sein oder Nichtsein" auf einem Ruhebette liegend, ohne jedes Prunken rezitierte. Und als er ihn 1899 wieder vorführt, schreibt A. Lindner [2]): „Weder das Wunde, ewig Schluchzende des Sonnenthal'schen, noch das Dämonische, düster Glühende des Robert'schen Hamlet ist ihm eigen. Wo Sonnenthal in langgezogenen, wenn auch heftigen Tönen melancholisch bitter geklagt, wo Robert gleichsam schwarze Flammen hervorgestoßen und Trauerwolken um sich her drapiert hat, war Kainz wie ein junges Füllen, ... Jüngling, wie immer, kehrt er auch in dieser Rolle das Jünglinghafte einer leidenschaftlichen, im Innersten entfachten Natur mit turbulenter Anmut hervor. Bewegung, nichts als Bewegung — das ist Kainzens Hamlet. Da ist alles aus Instinkten heraus aufgebaut, aus Instinkten aufgeklaubt. Das war überhaupt keine „Auffassung". Aber es war die Schöpfung eines großen bildnerischen Temperaments, das sich in die Schicksalsbedingungen des Shakespear'schen Dramas

[1]) L. Speidel in Neue Freie Presse Nr. 11 909.

[2]) Bühne und Welt Bd. 2 S. 186 f.

hineingeträumt und nun selber neugierig zu erfahren war, wie sich solch interessantes Temperament in gleicher Lebens- und Ergebnislage kraft seiner Instinkte gerieren würde. Daher wird Kainz den Hamlet stets neugeartet und anders spielen, in Berlin anders als in Wien, Wochentags anders als Sonntags".

Kainz ist älter geworden und sein Hamlet auch. Die Durchgeistigung ist vollzogen, die Technik wird mit spielender Souveränität beherrscht, die Gemütstöne treten noch mehr zurück gegen das Arbeiten der Nerven, so daß Kilian aus diesem „dekadenten" Hamlet manche Verirrungen der neueren Ästhetik ableitet [1]). So hat ihn Gregori geschaut und beschrieben [2]). Der Glaube an eine sittliche Weltordnung zerbricht ihm, mit der Meldung der Freunde triumphiert in ihm die Freude über sein prophetisches Gemüt, zielbewußt folgt er, nachdem er beim Erscheinen des Geistes in dem Herumwerfen seines Körpers und den beim Ausatmen gesprochenen Worten „Engel und Boten Gottes steht mir bei" der Garrick-Brockmannschen Tradition gefolgt, aber die Rückenstellung, die er ja überhaupt liebt, angenommen, dem Gespenste, das ihn vor den Zwiespalt der Aufgabe und ihrer Ausführung stellt. Was er, namentlich in den Szenen mit Rosenkranz und Güldenstern und beim Schauspiel, besonders hervorkehrt, ist das Inquisitorische und die Freude an demselben. Es sind die momentanen Erfolge, die diesen Hamlet berauschen, lägen sie auch nur im Zauber der eigenen Worte, in dem dieser Rhetor schwelgt. Er pausiert im Hekuba-Monologe nach „Stutzt er" lange und fügt rasch hinzu: „So weiß ich meinen Weg", als wollte er sagen: es muß sich ja finden. Die Wehmut tritt durchwegs, auch nach der Ermordung des Polonius, wie Türck angibt unter dem Einflusse seines Buches „Der geniale Mensch" zurück [3]). Gegen Ophelia wird er jetzt immer hämischer, er spricht zum Teil für die Lauscher. Sein Jubel nach dem Schauspiele mag etwas von J. Wagners Art bewahren. Die Szene mit Gertrud pflegt er stark zu überhasten, in der Selbsterkenntnis, daß sie ihm nicht liegt, so schön auch einzelne Details sind, wie das Heranziehen der Mutter auf die Mahnung des Geistes, zu ihr zu reden. Wie im Monologe „Sein oder Nichtsein", sucht er auch zu Anfang des 4. Aktes die Ruhelage, aus der er erst — meines Erachtens zu absichtlich — bei der Stelle „Ich sehe einen Cherub, der sie sieht" emporschnellt. Ebensowenig scheint mir der Abschied von Claudius, den er von oben bis unten mißt, gerechtfertigt.

[1]) Literarisches Echo Bd. 8 Sp. 1222.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 41 S. 13 ff.

[3]) Bühne und Welt Bd. 4 S. 302.

Hier hätte, auch in Konsequenz seiner Auffassung, ein Nachlassen der Nerven bis zur Apathie einzutreten. Beim Gefechte manövriert er mit dem „Desarmieren“, erst bei Laertes' Erklärung bemerkt er seine Verwundung. So steht ein Hamlet vor uns, der unter momentanen Impulsen aufflammt, um gegebenen Tatsachen gegenüber zusammenzusinken. Eine geistige Kraft, die den materiellen Verhältnissen auszuweichen strebt. Vom Nervensystem aus gibt Kainz die Erklärung, die Goethes richtige Definition nicht enthält: was eigentlich diesen so hoch beanlagten Jüngling seiner Tat nicht gewachsen macht. Gerade das Schauspielerische der Gestalt hat noch kein Darsteller so voll erfaßt, und Bergers schon erwähnte Studie ist gewiß unter dem Eindrucke dieser Leistung geschaffen worden.

Ein großes Verdienst hat sich Kainz auch um den Text des Burgtheaters im einzelnen erworben, der im ganzen nach einer gründlichen Berichtigung geradezu schreit. Er dürfte der erste gewesen sein, der die lange Rede vor dem Erscheinen des Geistes ungestrichen aufnahm, und diese Stelle zählt zu den Meisterstücken seiner schauspielerischen Kunst. Er beginnt zögernd, träge, absorbiert von dem Gedanken an die erwartete Erscheinung: allmählich spricht er sich hinein, die Rede kommt in Fluß; bei „den Schein gefäll'ger Sitten überrostet“, hört er ein Geräusch, er stürzt nach dem Hintergrunde, kehrt enttäuscht zurück und setzt anakoluthisch fort, findet wieder Behagen an seiner Redekunst, bis ihn der Ruf Horatios überrascht. Ebenso hat er weiter in der Szene mit den Freunden die schauspielerisch so dankbaren Stellen „Nun, nun, wir wissen“ usw. wiederhergestellt, ebensowie eine Reihe seiner Bemerkungen zu Rosenkranz und Güldenstern, zu Polonius, in der Rede an Horatio und namentlich in den Ausbrüchen gegen die Mutter.

Zu einer ganz entgegengesetzten Gestalt muß Adalbert Matkowsky, der Oktober 1906 den „Hamlet“, den er schon früher wiederholt gespielt, im Kgl. Schauspielhause in Berlin vorführte, aus seinen natürlichen Bedingungen heraus kommen. Sein Äußeres, seine Mittel weisen ihn auf den Heroen hin, sein Wesen ruht nicht in den Nerven, sondern in Kraft und Gesundheit. Er kann sich wohl an die Personbeschreibung halten, die so selten einem Hamletspieler auf den Leib paßt, und fett und kurzatmig erscheinen und dem imposanten Körper etwas Schlaffes und Müdes geben. Sorgfältigst einem tatkräftigen Hamlet ausweichend, arbeitet er sich künstlich in das andere Extrem; er wird überweich, hyperempfindsam, er streift Dialektik und Humor zugunsten der Tränen ab, die bei jeder Gelegenheit, wo er nur Ophelias gedenkt,

ihm entströmen, so, wenn er durch die Worte: „O Jephta, Richter Israels" an sie gemahnt, den Kopf an der Brust des Polonius birgt. Er sendet sie mit den zärtlichsten Tönen ins Kloster und entläßt sie, wie auch in der Closetszene die Mutter, mit inniger Umarmung. Aus zahlreichen, oft geistreichen, oft überkünstelten Details, die hauptsächlich auf Kontrasteffekte der wechselnden Stimmungen in den einzelnen Sätzen der Reden ausgehen, erwächst ihm keine völlig einheitliche Gestalt. Die ruhige Betrachtung in „Sein oder Nichtsein" geht dadurch, daß er, wie Dawison getan haben soll, den Dolch zieht und den Schluß mit höhnischem Lachen pointiert, völlig verloren. Gesucht ist auch die Nuance, statt des gewöhnlichen Fächers in der Schauspielszene der Ophelia Blumen zu entreißen und sie vor das Gesicht zu halten. Gewiß hat er den Konversationston trefflich beherrscht, die Fechtszene auf das eleganteste ausgeführt und im Streite mit Laertes den festen Boden erreicht, auf dem seine Kunst zu stehen gewohnt ist — der Hamlet aber ist und bleibt für ihn eine erzwungene Aufgabe, unnatürlich, ja besser gesagt, widernatürlich. Er ist, wie ein Kritiker sagt „Herkules am Spinnrade", der die Keule braucht [1]).

Unter ähnlichen körperlichen Voraussetzungen steht auch der Münchener Hamlet Mathieu Lützenkirchen. Durch und durch Heldenspieler, läßt er den Träumer und Zauderer fallen, scheint aber vielleicht gerade dadurch nicht zu einer sicheren Auffassung zu kommen, sondern die Rolle in Nuancen zu zerlegen [2]).

Was Kilian gegen Kainz sagte, läßt sich mit mehr Berechtigung auf Ferdinand Bonn anwenden, der mir in seiner grotesken Mischung der verschiedensten Auffassungen immer nur wie eine Karrikatur erschienen ist, „ein sogenannter Macher in Natürlichkeit, alles Technik, Kopie von Mitterwurzer, Possart, Barnay", hat Gabillon 1901 geurteilt [3]). Neuerdings in München hat er freilich Lob für seine „Natürlichkeit" geerntet [4]).

Auch das Hamlet-Kostüm hat manche Wandlungen durchgemacht [5]). „Die gewohnte Tracht in ernstem Schwarz" ist ihm natürlich geblieben, und im ganzen hat man sich dem auch von Kilian geforderten Renaissance-

[1]) s. S. 156, Anm. 3.

[2]) W. Bormann im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 39 S. 350.

[3]) a. a. O. S. 247. Vergl. K. Strecker in Tägl. Rundschau (Berlin) 1902 Nr. 61.

[4]) Allgemeine Zeitung 1908 Nr. 19.

[5]) s. Bühne und Welt Bd. 4 S. 293 ff., 313 ff. 367 ff. Die schöne Radierung von Kainz als Hamlet durch F. Schmutzer in Graphische Künste Bd. 30.

kostüm[1]) sehr genähert, der französische Stil ist durchweg einer Art Idealtracht gewichen, der Hals bleibt meist frei mit mehr oder weniger Krause und offenliegendem Hemde, Ludwig, Bonn und andere lassen gar kein Weiß sehen; der weite faltige Mantel, mit dem sich Darsteller wie Haase und Barnay kunstvoll drapieren, wird von Irving und Gregori mit Pelz besetzt, der Kopf erscheint zunächst bartlos, Barnay nimmt Schnurrbart, Baison, Carl Devrient, Dawison, Gregori, Mounet-Sully geben ihm kleinen Schnurrbart und Knebelbart[2]). Das vielumstrittene Alter Hamlets stellt die Bühnentradition fast durchwegs, auch wo sie ihm den Bart verweigert, mit ungefähr 30 Jahren fest.

Die übrigen Rollen, soweit sie überhaupt in Betracht kommen, lassen sich mit einigen Worten erledigen[3]). Für den König hat Tiecks so verfehlte, man möchte fast sagen, fixe Idee ihr Gutes gehabt: die Rolle wurde immer seltener Kräften zweiten Ranges in die Hände geliefert und fand würdige Repräsentation, wie in Berlin durch Rott und Klein, in Wien durch Förster, Gabillon, Mitterwurzer; auch Bonn wirkte hier ungleich besser als in der Hauptfigur und hat einige Striche, die fast nichts mehr von der Rolle übrig zu lassen drohten, beseitigt. Die Auffassung Gern's, an der Parthey[4]) sehr lobt, daß er „den Brudermörder so widerwärtig im Äußern wie im Innern darstellte, hat jedenfalls einer gerechteren und individualisierteren Ausführung Platz gemacht, die nicht nur mit den Augen Hamlets schaute. Auch Rötscher, Oechelhäuser, Ed. Devrient haben die Bedeutung der Gestalt für das Drama energisch betont. Was Tieck gefürchtet hatte, daß „wenn der König so dargestellt würde, wie es der Dichter verlangt, der gute Hamlet nur sorgen möge, daß er noch die Hauptperson bleibe“, [5]) scheint sich gelegentlich erfüllt zu haben, so in der Aufführung des Berliner Deutschen Theaters, wo Max Pohl, nach Barnays freilich nicht völlig vertrauenswürdiger Aussage, den Hamlet-Darsteller völlig schlug[6]). Dagegen ist der Geist mit Unrecht höchst fragwürdig bedacht worden, große Darsteller, wie einst noch in Wien Anschütz, haben sich

[1]) s. seine „Dramaturgischen Blätter“ S. 318.

[2]) s. A. Luther und H. Türck „Hamlets Bart“ in Bühne und Welt Bd. 4 S. 664.

[3]) Für Berlin, vgl. die Zusammenstellungen im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 13 S. 284, für Leipzig Bd. 7 S. 328 ff., für Dresden Bd. 12 S. 289 ff. u. a.

[4]) s. Jugenderinnerungen Bd. 2 S. 99.

[5]) Kritische Schriften Bd. 3 S. 248.

[6]) Erinnerungen Bd. 2 S. 17.

dieser freilich wenig lockenden Rolle nicht mehr erbarmt [1]), während der Schauspieler selbst einem Lewinsky eine rhetorische Prachtaufgabe lieferte. Den Polonius haben schon Iffland, Fleck, Costenoble, Beschort [2]) über den Possenreißer erhoben, Kabinettstücke feiner Komik lieferten Döring in Berlin und La Roche in Wien, dessen Humor der „verhutzelte Alte", den Lewinsky hinstellte, nicht erreichte [3]). Unter Tiecks Augen hatte schon Burmeister in Dresden einen „selbstgefälligen Mann von feiner Bildung" gegeben [4]). Daß der Totengräber zu Extempores verleitet, hat schon Tieck in London schaudernd mitansehen müssen, in Wien ließ Beckmann gelegentlich seiner Laune allzu freien Lauf.

Ophelia haben weder Goethe noch Tieck mit allen seinen Nachfolgern, die sich bis zur Konstatierung ihrer Schwangerschaft verstiegen, etwas anhaben können [5]). Tieck bekennt sich von allen Darstellerinnen, die er in England und Deutschland gesehen, enttäuscht, selbst die Unzelmann-Bethmann erschien ihm „einige Genieblitze abgerechnet" unbedeutend, während Zelter sie auch bei der trefflichen Böhler-Devrient nicht vergessen kann [6]). „Gewöhnlich sehen wir in den Spielerinnen eine anfangs zu vernünftige, später zu verrückte Person". [7]) Die grelle Auffassung der Schröder wurde noch durch die Crelinger-Stich vertreten, an der aber Costenoble 1820 die „Gemütstiefe vermißt, womit die Schröder so ergreift". [8]) Auch die jüngste Ophelia, Fräulein Wachner in Berlin, spielt die Wahnsinnsszene ganz ins Pathologische, was Berger entschieden abgewehrt hat [9]). Die meisten Darstellerinnen aber folgen dem Worte des Laertes: „Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst macht sie zur Anmuth und zur Artigkeit." In diesem Geiste haben in Wien Sophie Müller und

---

[1]) vgl. die Äußerungen Seydelmanns über die Rolle in Rötschers Monographie S. 262.

[2]) Vergl. Zelter an Goethe, Briefwechsel Bd. 2 S. 217.

[3]) s. Helene Richter im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 44 S. 72.

[4]) s. H. v. Friesen: L. Tieck Bd. 1 S. 169.

[5]) W. Bormann, Shakespeares Ophelia und ihre Darstellung" in Deutsche Dramaturgie Bd. 1 S. 304 ff.

[6]) Briefwechsel mit Goethe Bd. 2 S. 218.

[7]) Tieck, Kritische Schriften Bd. 3 S. 264.

[8]) a. a. O. Bd. 1 S. 105.

[9]) vergl. seinen Vortrag „Der Wahnsinn auf der Bühne", Neue Freie Presse 31. Dezember 1906.

Julie Gley (spätere Rettich), die Costenoble 1832 über alle ihre großen Vorgängerinnen stellt [1]), in Berlin die Clara Hoppée, die Tochter der Stich, die Hebbel [2]) 1851 „mittellos" nennt, die Rolle gefaßt. In London spielte neben Emil Devrient Lina Fuhr die Ophelia. Ellen Tree gab ihr die Lieder, wie sie noch von Shakespeares Zeiten her in Gebrauch waren, und sie machte große Wirkung, obwohl ihre Auffassung der pathologischen der englischen Darstellerin ganz entgegengesetzt war [3]). Die „Nachtigall des Wahnsinns", wie L. Speidel einmal sagte, wurde Marie Seebach, deren tiefergreifende poetische Darstellung in ganz Deutschland die größte Wirkung erzielte. Das Wenige, was wir von der Leistung wissen, zeigt, daß sie ganz auf das Sentimentale angelegt war.

Die mustergültige Schöpfung von Stella Hohenfels ist durch Helene Richter fixiert worden [4]). Sie beginnt, ganz liebliches, verwöhntes Kind voll Unbefangenheit und naiver Munterkeit, die sie stärker als andere Darstellerinnen in der Szene mit dem Bruder hervortreten läßt, erst des Vaters Mahnung stört ihre Ruhe und Sicherheit, der Besuch Hamlets bringt sie völlig aus der Fassung, in ihrem Berichte an Polonius meint man wirklich, wie Berger einmal sagt [5]), „das kleine Herz eines erschreckten Vögelchens pochen zu fühlen". Sie wird, unfähig zur Heldin emporzuwachsen, passives Opfer, das sich dem ihr unverständlichen Geliebten gegenüberstellen läßt. Unter den Peitschenhieben seiner Worte bricht sie zusammen, völlig haltlos. Der Wahnsinn löst die volle Anmut ihres Wesens wieder aus, düstere und heitere Bilder wechseln, ein leichtes Aufflackern eines Erkennens des Bruders deutet den bei Wolzogen so absichtlich hineingearbeiteten Zug an. Mit andächtigem Gebete, dem sie, wie auch das Soufflierbuch angibt, verstärkend „der Herr sei ihm gnädig und laß ihm leuchten das ewige Licht" hinzufügt, scheidet sie. So verkörpert gerade sie dasjenige, was Grillparzer mit den ewig wahren Worten festgestellt hat, „wer in Ophelien die Unschuld nicht erkennt, der hat noch wenig Unschuld gesehen."

Nichts, rein gar nichts ist für die äußere Einrichtung des Stückes seit vielen Dezennien geschehen. Nach dieser Richtung hin war es verhängnisvoll, daß der „Hamlet" immer fest im Repertoire „stand" und

---

1) a. a. O. Bd. 2 S. 64, 90.

2) Briefe, hergg. von R. M. Werner Bd. 4 S. 275

3) H. Houben „Erinnerungen an Lina Fuhr" 1904 S. 208.

4) Shakespeare-Jahrbuch Bd. 43 S. 138 ff.

5) Dramaturgische Vorträge 1891² S. 161.

keine Veranlassung bot, sich mit ihm, wie mit anderen Shakespeareschen Dramen neuerdings zu beschäftigen. Auch daß die Meiniger gerade dieses Werk, das ihnen wenig lag, da es e i n e bedeutende schauspielerische Individualität zur unerläßlichen Voraussetzung hat, beiseite liegen gelassen, hat jedenfalls Mitschuld an dem Schlendrian, dem es nach wie vor preisgegeben erscheint. Kein Theater bemüht sich um die Stimmung der Geisterszenen, der königliche Palast sieht wie eine verfallene Ritterburg aus, die Kostüme werden gewöhnlich aus dem ältesten Inventare zusammengestoppelt. Die erwähnte letzte Berliner Hoftheater-Aufführung hat wenigstens ein erfreuliches Bemühen, Besseres zu geben, geoffenbart. Aber der Prunk der Wohnräume scheint recht geschmacklos ausgefallen zu sein, und der Gedanke, im 3. Akte die Bühne in zwei Stockwerke zu zerlegen, oben das Zimmer des Königs, unten das der Mutter, war zwar neu, aber recht unglücklich.

Hier hat entgegen allen antiquarischen Velleitäten mit Shakespeare-Bühnen, das Deutsche Theater mit seiner vollen, aber nicht vordringlichen Technik einzusetzen und dem Hamlet des zwanzigsten Jahrhunderts auch das Kleid zu geben, das unserer Zeit und seiner Bedeutung würdig erscheint. „Der Hamlet kann ohne Apparat nicht bestehen", sagt Fontane [1]) schon 1874.

[1]) Causerien S. 25.

IX. Kapitel.

Schluß.

Um eine wirkliche Übersicht der Hamlet-Aufführungen in Deutschland zu gewinnen, ist das statistische Material, wie es die Shakespeare-Gesellschaft neuerer Zeit in ihren dankenswerten Ausweisen liefert, für die älteren Perioden leider allzu lückenhaft. Unzweifelhaft ist, daß sowohl für die einzelnen Bühnen als in der Gesamtsumme der Aufführungen der „Hamlet" zumeist die erste Stelle einnimmt unter den Shakespeare-Dramen, ja oft auch gegenüber den deutschen Klassikern. Die letzten Jahre haben ihn, allerdings durch die En-suite-Aufführungen von „Sommernachtstraum" und „Kaufmann von Venedig" in Berlin und auf Gastspielen des Reinhardschen Theaters etwas zurückgedrängt. Von 1870 bis Ende 1907 ist das Stück in Deutschland ungefähr 3000 mal gegeben worden. Von 1870—1880 bleibt die jährliche Aufführungszahl unter dem halben Hundert, von da ab schnellt sie empor, um sich konstant um hundert herum zu erhalten. Die vielen Gastspiele, auch der Italiener, wie deren Einfluß haben diese Steigerung hervorgebracht. Die größte Ziffer erreicht das Jahr 1906 mit 150 Aufführungen, wo das Berliner Hoftheater seine Neueinstudierung 26 mal vorgeführt. Freilich muß betont werden, daß auch das Material, das die statistischen Ausweise bieten, immer vollständiger geworden ist, und die letzten Jahrzehnte auch eine ganze Reihe neuer Bühnen in den Hauptstädten gebracht haben.

Das Berliner Hoftheater [1]) zählte beim Jubiläum 1878 die 278. Vorstellung, mit den Privatbühnen ist die Zahl von 600 Aufführungen bis heute in der Reichshauptstadt eher zu niedrig als zu hoch gegriffen. Das Wiener Hoftheater hat mit dem 1. März 1908 die 307. Vorstellung erreicht, wobei die Aufführungen vor 1776 sich nicht mit Sicherheit kon-

[1]) s. C. Schäffer und C. Hartmann: Die Kgl. Theater in Berlin. Statistischer Rückblick 1886 S. 36; C. L. Barths erwähnte Jubiläumsschrift (vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 13 S. 284 ff.). J. Meißner ebenda Bd. 7 S. 340 f.

statieren lassen [1]). Im Gegensatze zu Berlin, wo gelegentlich z. B. bei der Übernahme des Hamlet durch Ludwig 1877 16 Vorstellungen in einem Jahre stattfanden, bleibt hier die Ziffer sehr gleichmäßig, sie geht höchstens auf 5 Vorstellungen im Jahre hinauf. In Karlsruhe [2]) sind von 1811—1872 35 Vorstellungen verzeichnet, in Leipzig [3]) von 1818—1871 69, in Mannheim [4]) von 1779—1835 46 Aufführungen Schröders, von 1838—1870 27 Aufführungen Schlegels, in Oldenburg [5]) von 1835 bis 1867 17 Vorstellungen, in Riga [6]) von 1838—1869 33, in Weimar [7]) bis 1907 55 Vorstellungen.

Im ganzen also weist der „Hamlet" ein ruhiges, sicheres Beharren, ohne erhebliche Schwankungen, ebensowenig nach der Höhe wie nach der Tiefe, auf. Das ist aus seiner Geschichte vollkommen erklärlich: er gehört zum Inventare, er wurde niemals wieder „entdeckt", er verlockt nicht zu besondern szenischen Künsten; dafür ist er auch dem ganzen Schlendrian verfallen, der bei solchen Repertoirestücken sich breit zu machen pflegt. Was Savics sagt: „Das elendeste neue Machwerk hat sich größerer Rücksicht zu rühmen, als die vortrefflichsten Werke des größten Dramatikers" [8]), gilt vornehmlich für dieses Drama.

Der „Hamlet" entbehrt noch einer maßgebenden Bühnenbearbeitung. „Soweit ich die erschienenen dramaturgischen Bearbeitungen der Hamlet-Tragödie kenne" meint Gregori in seiner nach meiner Ansicht gänzlich verfehlten Studie über die Darstellung der Hamlet-Rolle [9]) „sind sie über eine plumpe, unkünstlerische Zurechtstutzung, über die Prokrustesmethode nicht herausgekommen." Vielleicht ist gerade die Geschichte der Hamlet-Bühnenbearbeitung eine Lehrerin für die Zukunft; sie mag zeigen, was zu vermeiden, aber auch was zu nützen ist: eine Reihe von althergebrachten Strichen und Zusammenziehungen ist nicht nur als bequeme Gepflogenheit abzutun, sondern in den Bedürfnissen des Publikums und der Form der Szene wohl begründet. Diese Form können und werden wir nicht aufgeben, und den Schlachtruf von Savics, lieber „das Theater zu verändern und umzubauen, als die Stücke

[1]) vgl. die statistische Studie R. Fischers ebenda Bd. 37 S. 123 ff.
[2]) O. Devrient ebenda Bd. 8 S. 284 ff.
[3]) Ebenda Bd. 7 S. 332.
[4]) Ebenda Bd. 9 S. 297 ff.
[5]) Ebenda Bd. 8 S. 329.
[6]) Ebenda Bd. 8 S. 333.
[7]) Ad. Bartels: Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817—1907. 1908. S. 29.
[8]) „Von der Absicht des Dramas" 1908 S. 84.
[9]) „Das Schaffen des Schauspielers" 1899 S. 39 ff.

zu verändern und umzubauen“ [1]) wird ungehört verhallen, auch **Brandls** außerordentlich besonnene Vorschläge [2]) sind in dem einen Punkte, der Forderung pausenloser Vorführung der Shakespearescher Dramen, schwer annehmbar.

Der Hamlet umfaßt 3715 Verse — also muß gestrichen werden, soll das Werk nicht jenen unerträglichen Belastungsproben für die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer verfallen, wie sie heute Mode geworden. Er bedarf 25 Verwandlungen — bei der Schwerfälligkeit des neuen szenischen Apparates geradezu berechnet, jeden Eindruck zu zerstören; also muß vereinfacht und zusammengezogen werden [3]). Das sind die beiden Aufgaben, welche, nach wie vor, auch die kommende Hamlet-Bearbeitung zu lösen haben wird.

In welcher Weise, kann in einer historischen Studie nicht meine Aufgabe sein auszuführen. Ich möchte nur einige Vorschläge und Regiewinke, die vielleicht das schwierige Unternehmen fördern könnten, vorbringen [4]). Der 1. Akt muß selbstverständlich die 1. Szene festhalten, ein größerer Strich kann wie bisher die Erörterung zwischen Marcellus und Horatio über die politischen Voraussetzungen treffen, ebenso mag der Schluß der Rede über das Umgehen der Geister fallen. In der 2. Szene läßt sich der politische Teil der Thronrede abkürzen, Voltimand und Cornelius scheiden gänzlich aus. Die 3. Szene, der Abschied des Laertes, kann dieselbe Szenerie festhalten, die Rede an die Schwester ist zu kürzen. In der 4. Szene muß die Rede Hamlets vor Erscheinen des Geistes bleiben. Schwierigkeiten macht die 5. Szene, der „abgelegene Teil der Terrasse“. Die Freunde zu entfernen, wie mehrfach versucht worden, ist untunlich, schon wegen der starken Eingriffe im Texte, die Verwandlung bringt aber aus der Stimmung. Es wäre vielleicht möglich, wo der Geist ja gewöhnlich hoch auf dem Walle erscheint, ihn mit Hamlet oben abgehen und im Vordergrunde wieder auftreten zu lassen. Daß auch dies, wie so manche andere Abänderung etwas Mißliches hat, gebe ich gerne zu; aber die Frage bleibt immer, wo der geringere Nachteil liegt. Die Reden des Geistes vertragen einige Striche. Sein Ruf „Schwört“ muß unter der Bühne hervorklingen, die Flämmchen Goethes sind nicht notwendig.

---

[1]) a. a. O. S. 88.

[2]) s. S. 158 Anm. 4.

[3]) vgl. E. Kilian „Die szenischen Formen Shakespeares in seinen „Dramaturgischen Blättern“ S. 377. vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 36 S. 228 ff.

[4]) vgl. auch H. Döring „Hamlet“ 1898 S. 289 ff.

Im 2. Akte fällt die Reinhold-Szene, ob sie schon einen Beitrag zur Charakteristik des Polonius bieten mag, auf die es doch nicht in erster Linie ankommt. So kann der ganze Akt, bei der leichten Vereinigung der Ophelia-Polonius-Szene mit den folgenden Auftritten in einem Raume sich abspielen. Auch die ersten zwei Szenen des 3. Aktes ließen sich zusammenlegen, wenn sofort der Saal für das Schauspiel aufgestellt würde. Der Monolog und das Gespräch mit Ophelia scheint zwar einen intimeren Raum zu fordern, doch ist der Gewinn gerade bei diesem langen Akte ein großer. — Eine vielumstrittene Frage ist, ob Hamlet die Lauscher gewahr werden soll oder nicht. Die Ablehnung Tiecks hat auch Oechelhäuser, Loening [1]) u. a. bestimmt, sie nicht sichtbar werden zu lassen, meiner Meinung nach völlig mit Unrecht, ja geradezu gegen den Sinn von Hamlets heftigem Ausbruch gegen Ophelia. Berlin mag ja, wie berichtet wird, in seiner neuesten Inszenierung die Deutlichkeit übertrieben haben. Schon Laube aber hatte die Markierung Joseph Wagner, der aus Tieckscher Tradition sie unterließ, und Lewinsky anempfohlen [2]). Das Schauspiel, nach Wegfall der Pantomime und sehr verkürzt, muß die Inszenierung erhalten, die Immermann vorgebildet; die auf Tieck zurückgehende und von Kilian wieder empfohlene [3]) Anordnung, daß die Zuschauer des Schauspiels in Front gegen das Publikum sitzen und die Darsteller des Zwischenspiels ihm den Rücken kehren, hat, wie auch die so getroffene Einrichtung des Burgtheaters zeigt, einen doppelten Nachteil, den ich auch schon bei Besprechung der Tieckschen Fassung hervorhob: einmal werden diese Zuschauer öfter verdeckt, Hamlet muß sich gegen den König wenden, so daß sein Gesicht nicht zu beobachten ist, und es fehlt ihm der breite Spielraum quer über die Szene, dessen er bedarf. In der 3. Szene kann die Einleitung bis zum Gebete des Königs, das rückwärts von einem Pulte sich abzuspielen hat, fortgelassen werden. Im Zimmer der Königin bleibt es bei den Wandgemälden, den Geist, bei dessen Erscheinen man die unsinnige Verfinsterung der ganzen Bühne vermeide, belasse man ruhig in seiner Rüstung.

Zum 3. Akt sind aber noch die ersten drei Szenen des 4. Aktes zu ziehen, oder vielmehr, da IV, 1 wegfallen kann, nur IV, 2 und IV, 3 vom Auftreten des Königs ab, so daß der Akt mit der Abreise Hamlets nach England schließt. Die Dekoration kann nicht das Zimmer der Königin bleiben, sondern muß wieder einen Saal im Palaste darstellen.

[1]) a. a. O. S. 275.

[2]) Theaterkritiken usw. S. 123.

[3]) Dramaturgische Blätter S. 317.

Bei aller Illusionsfähigkeit berührt es doch sonderbar, wenn in demselben Akte Hamlet abgeht und gleich darauf die Nachricht von seiner Rückkehr kommt. So eröffnet den 4. Akt die Szene Hamlets mit dem Heere des Fortinbras, ohne daß dieser aber aufträte. Den Monolog aber muß endlich das deutsche Theater sich retten. Der 4. und 5. Akt sind überhaupt der Stein des Anstoßes für alle Bearbeitungen, und Savics ruft mit Recht aus: [1]) „Wer kann sich rühmen, die letzten beiden Akte von der Bühne herab völlig verstanden zu haben?" Ganz klar aber, wie er meint, werden sie auch durch ungestrichene Vorführung nicht werden. Die zweite Dekoration, Zimmer im Palaste, bleibt bis zum Schluß des Aktes, in dem IV, 6, die Szene Horatios mit dem Diener, ausfällt. Die vielen Einbußen, die dieser Akt erleidet, erlauben im Gespräche des Königs mit Laertes, das aus IV, 5 und IV, 7 zusammengezogen wird, seine Überredungskünste ausführlicher als bisher wiederzugeben. Im 5. Akte kommt der Friedhof, mit einigen Kürzungen, die auch die Reden beim Begräbnis Ophelias treffen können. Dann folgt der Saal, in dem auch der Zweikampf stattfindet. Das Gespräch Hamlets und Horatios muß die Mitteilungen über seine Abenteuer bringen, auch Osrick darf nicht verloren gehen, nur die paar Worte des Edelmanns lassen sich ihm zuteilen. Der Hof erscheint, während Hamlet auf der Szene bleibt. Für die Ausführung des Gefechts sind die verschiedensten Vorschläge gemacht worden [2]). Wer einen höflichen Tausch nach dem „Desarmieren" annimmt, muß meinen, daß Hamlet von seiner Verwundung nichts bemerkt habe, eine Auffassung, die den ganzen tragischen Schluß vernichtet. Sobald aber Hamlet den Stich gefühlt, muß er den Degen des Gegners zu erlangen suchen. Das kann geschehen, indem er entweder, nachdem er dem Laertes das Rapier aus der Hand geschlagen, den Fuß daraufsetzt und gebieterisch ihm das seinige überreicht; so spielte es Booth. Oder er kann es ihm in wildem Handgemenge „in scuffling" gewaltsam entreißen, worauf auch des Königs Ausruf „they are incensed" hinweist. Wichtig ist aber, wie Laertes überhaupt zu dem unabgestumpften Degen kommt; es scheint, da Hamlet ihn in den zwei ersten Waffengängen getroffen, daß er, wie es heißt, wirklich nur „getändelt", um ihn nicht gleich zu verwunden. Nach der Version der englischen Komödianten vertauscht er ihn aber nach dem ersten Tusch mit dem „vergifteten Degen, welcher

[1]) a. a. O. S. 91.

[2]) s. Friesen im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 4 S. 374 ff. Loening a. a. O. S. 378. J. Minor im Magazin für Literatur Bd. 63 S. 641. A. Döring in Vossische Zeitung, 17. April 1907. G. Altmann in Schaubühne Bd. 3, 1 S. 492.

parat liegt". Bei Mounet-Sully wendete sich Laertes etwas ab und trat mit dem Fuße rasch die Kugel ab. Jedenfalls wird dadurch der Vorgang viel deutlicher, und darauf kommt es an. Der Schluß muß, wie öfter gesagt, Fortinbras bringen und auch seine letzte Rede.

Streicht man noch einzelne Sätze, wie ohne Schwierigkeit geschehen mag, so wird die Dauer der Vorstellung vier Stunden nicht überschreiten, vorausgesetzt, daß man eben an dem zeitraubendsten Hemmnisse, den Verwandlungen, spart. Nach meinen Anregungen brauchte also: der 1. Akt drei, der 2. eine, der 3. vier, der 4. zwei, der 5. zwei Dekorationen, im Ganzen also zwölf.

Möge das, was ich hier vorbrachte, nutzbar sein oder nicht, ein neuer deutscher „Hamlet" ist ein dringendes Bedürfnis für das Theater. Hoffen wir, daß er das Wort Ed. Devrients Lügen strafe: „Shakespeares deutsche Bühnengestalt ist noch immer ein zerflatterndes Phänomen!"

Index

Berichtigungen.

Seite 7 Anm. 1 lies Kettner für Kellner.
„ 61 Anm. 8 lies J. Wahle für R. Wahle.
„ 108 lies Graff für Greff.
„ 187 lies Meininger für Meiniger.